

Anatoly Lunacharsky

Sobre
la literatura
y el arte



axioma
editorial

Traducción:
Ariel Bignami

© AXIOMA S. R. L., 1974
Uruguay 145 — Buenos Aires

1ª edición en español

Hecho el depósito de ley 11723
Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

Sumario

Prólogo del compilador	5
------------------------	---

PRIMERA PARTE

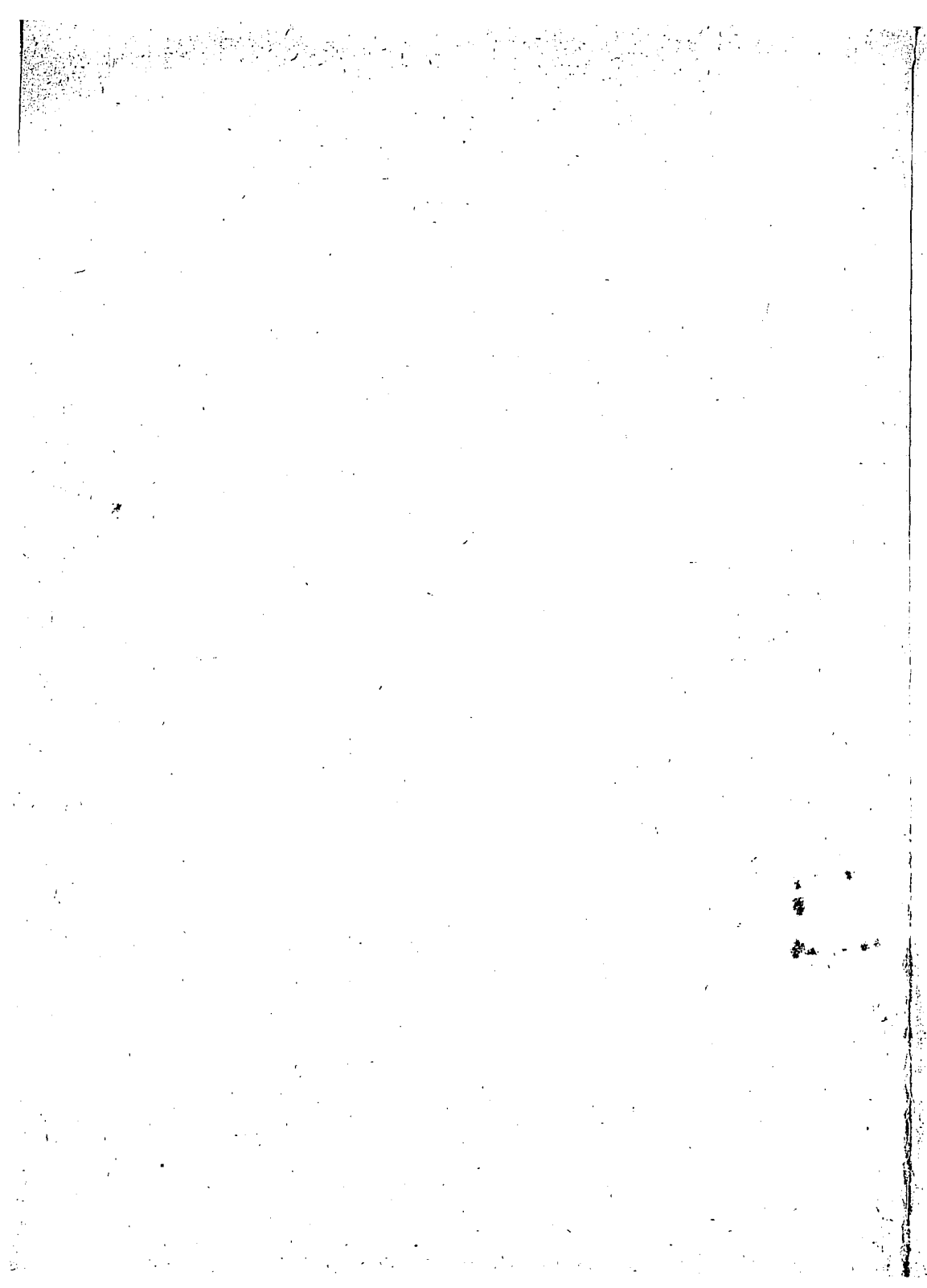
Tesis sobre los problemas de la crítica marxista	11
La ética y la estética en Chernichevsky: una evaluación contemporánea	25

SEGUNDA PARTE

Alejandro Pushkin	79
La "pluralidad de voces" en Dostoievsky (Acerca del libro "Problemas de las obras de Dostoievsky" de M. M. Bajtin)	86
Taneyev y Scriabin	114
Alejandro Blok	133
Máximo Gorki	178
Vladimir Maiacovski, innovador	195

TERCERA PARTE

Héroes de la acción en meditación	217
Bacon y los personajes de Shakespeare	231
Jonathan Swift y "El cuento del tonel"	260
Heine, pensador	272
Richard Wagner	288
Marcel Proust	300
El hombre que pintó la felicidad	308
George Bernard Shaw	316



Prólogo del compilador

El primer Comisario del Pueblo para la Educación de la República Soviética, fiel amigo de Lenin, uno de los más eminentes ideólogos de la nueva sociedad; hombre de ciencia, periodista y notable orador público; una personalidad de erudición deslumbradora: así fue Anatoly Vasilyevich Lunacharsky (1873-1933).

El carácter apasionado, a veces impulsivo de Lunacharsky, tuvo varios rasgos significativos en la evolución de toda una generación de intelectuales rusos; una generación cuyas aspiraciones de ayudar al pueblo en su lucha por la libertad siguió siendo una brújula espiritual que, a través de todas las tormentas y tempestades de la historia, a través de todos los giros y desvíos de su característico individualismo, lo condujo a tomar conciencia de su posición en la vida. Durante la época de la revolución proletaria, únicamente el marxismo pudo proporcionar tal comprensión de la historia y tal percepción del propio lugar y su papel en ella. Lenin, con sus obras e influencia personal, ayudó considerablemente a Lunacharsky a corregir sus errores ideológicos y concepciones equivocadas. Con todo acierto dijo Lunacharsky sobre él mismo y su generación: "Pese a toda la escoria y errores que haya en lo que hicimos, nos enorgullecemos de nuestro rol en la historia, y enfrentamos el juicio de generaciones futuras sin temor, sin la menor duda en cuanto a su veredicto".

Ultimo crítico destacado de la cultura prerrevolucionaria rusa, y primer brillante crítico de la cultura socialista, Lunacharsky vivió en una época en la que el arte de la antigua sociedad rusa ya era historia, y el de un nuevo mundo que estaba naciendo. Como crítico, Lunacharsky parecía un eslabón entre estos dos mundos culturales. Tanto la línea de la continuidad estética como la ruptura con la tradición estética aceptada pasaban por el *corazón crítico* de Lunacharsky. Este

corazón conservaba todo lo aportado por los más grandes artistas del mundo; pero también albergaba sueños sobre la belleza sin precedentes del arte futuro.

Lunacharsky dejó una herencia verdaderamente espléndida. La esfera de los intereses creativos de esta "personalidad excepcionalmente dotada", como dijo Lenin, era extraordinariamente versátil. Lunacharsky escribió unos cien artículos sobre diversas cuestiones de literatura, pintura, música y escultura clásicas y contemporáneas. Escribió una serie de conferencias sobre historia de la literatura rusa y europeo-occidental, obras sobre problemas literarios y estéticos, disertaciones acerca de los más importantes problemas del arte y la política contemporáneos, brillantes ensayos dedicados a casi todos los artistas célebres que ha conocido el mundo. Las obras de Lunacharsky, que aparecieron literalmente una tras otra en las décadas del 20 y del 30, fueron un factor significativo en la vida cultural de la joven sociedad soviética. Incluyeron sus conferencias anotadas, discursos improvisados, registrados por periodistas, e introducciones para nuevas ediciones.

La actual edición, que contiene apenas una parte de sus artículos críticos, no pretende ofrecer más que una idea muy general de la herencia crítica lunacharskyana, de la índole de sus dotes críticas y de la vastedad de su erudición cultural. Estos artículos han sido elegidos no sólo por la significación cultural universal de las personalidades analizadas en ellos, sino también por el modo en que revelan la personalidad del crítico mismo. El libro consiste en tres partes, que presentan a Lunacharsky como teórico e ideólogo, como crítico del arte ruso y como crítico del arte extranjero. Se dan las fechas en que fueron escritos los artículos, y cuando no se dispone de ellas, se ofrecen las fechas de su primera publicación.

Muchas obras teóricas importantes de Lunacharsky —entre ellas *Lenin y el estudio de la literatura* y series de conferencias sobre el arte ruso y de otros países— no han sido incluidas aquí por falta de espacio; tampoco se han incluido sus primeras disertaciones críticas. El compilador no ha querido abreviar ninguno de los artículos aquí incluidos, ni publicar extractos de ellos. Esto no se debe simplemente a que los artículos de Lunacharsky representan, en sí mismos, una excep-

cional manifestación artística: el "espíritu de la época" se revela orgánicamente en sus obras, y con suma frecuencia un comentario fugaz acerca de uno u otro factor de la vida social de esos años resulta ser un detalle esencial, que recrea en nuestra mente la época que nos dio a Lunacharsky.

PRIMERA PARTE

Tesis sobre los problemas de la crítica marxista.

**Ética y estética en Chernichevsky:
una evaluación contemporánea**

Tesis sobre los problemas de la crítica marxista

Nuestra literatura pasa por uno de los momentos decisivos en su desarrollo. Una nueva vida se construye en nuestro país, y la literatura está aprendiendo cada vez más a reflejar esa vida en sus formas todavía indefinidas e inestables; también es evidente que podrá pasar a encarar un problema de orden aún más elevado: la influencia política y, en especial, la influencia moral sobre el proceso mismo de construcción.

Aunque nuestro país presenta mucho menos contraste entre distintas clases que cualquier otro, es todavía imposible, no obstante, considerarlo totalmente sin clases. Aparte de la inevitabilidad de la diferencia de tendencias entre literatura campesina y proletaria, hay en el país elementos que han mantenido sus antiguas actitudes; elementos que no se han reconciliado con la dictadura del proletariado o que son incapaces de adaptarse siquiera a las tendencias más básicas en la construcción del socialismo por el proletariado.

El conflicto entre lo *viejo* y lo *nuevo* continúa. La influencia de Europa, del pasado, de los restos de las antiguas clases dominantes, de la nueva burguesía que florece, en cierta medida, bajo la *Nueva Política Económica*, todos estos son factores que inciden. Se revelan no sólo en los estados de ánimo vigentes entre grupos e individualidades, sino también en todo tipo de mezcolanzas. Conviene recordar que, aparte de las corrientes burguesas directa y deliberadamente hostiles, hay otro elemento quizá más peligroso y, de cualquier manera, más difícil de vencer: la actitud pequeño burguesa hacia la vida cotidiana. Esta se ha introducido profundamente en las actitudes del proletariado mismo, incluso de muchos comunistas. Esto explica por qué la lucha de clases, en forma de lucha por construir un nuevo modo de vida que, marcado por el sello de las aspiraciones socialistas del proletariado, no sola-

mente no amaina, sino que, conservando siempre su anterior vigor, asume formas cada vez más sutiles y profundas. Estas circunstancias hacen sumamente importantes, en el momento actual, las armas del arte, en especial la literatura. Pero también hacen que junto a la literatura proletaria y aún aparezcan emanaciones literarias hostiles; y con esto me refiero no sólo a elementos conscientemente hostiles, sino también a elementos que lo son inconscientemente: hostiles en su pasividad, pesimismo, individualismo, prejuicios, distorsiones, etcétera.

II

Dado el importante papel que corresponde a la literatura en tales condiciones, también la crítica marxista sobrelleva una responsabilidad muy considerable. Junto con la literatura, está, llamada hoy, sin duda alguna, a participar con intensidad y energía en el proceso de formar al nuevo hombre y el nuevo modo de vida.

III

La crítica marxista se distingue de todos los demás tipos de crítica literaria principalmente porque no puede ser sino de índole sociológica; claro está que en el espíritu de la sociología científica de Marx y Lenin.

A veces se hace una distinción entre las tareas de un crítico literario y las de un historiador de la literatura; esta distinción se basa no tanto en un análisis del pasado y el presente, para el historiador literario, como en un análisis objetivo de los orígenes de la obra, su *ubicación* en la trama social y su *influencia* en la vida social; mientras que, para el crítico literario, se basa en una evaluación de la obra desde el punto de vista de sus *méritos y defectos* formales y sociales.

Para el crítico marxista, tal distinción pierde casi toda su validez. Aunque la crítica, en el sentido estricto de la palabra, debe integrar necesariamente la tarea crítica de un marxista, el análisis sociológico debe ser un elemento fundamental aún más esencial.

IV

¿Cómo lleva a cabo este análisis sociológico el crítico marxista? El marxismo contempla la vida social como un todo orgánico, donde las diversas partes dependen una de otra; y aquí cumplen el papel decisivo las relaciones económicas más naturales y materiales; ante todo, las formas del trabajo. En un análisis general de una época, por ejemplo, el crítico marxista debe esforzarse por ofrecer un cuadro completo de todo el desarrollo social de esa época. Cuando se examina un solo autor o una sola obra, no hay necesidad esencial de analizar las condiciones económicas básicas, ya que aquí el principio de permanente validez, al que se podría denominar *principio de Plejánov*, se afirma con especial vigor. Dicho principio establece que sólo en medida sumamente insignificante las obras artísticas dependen directamente de las formas de producción en una sociedad determinada. Dependen de ellas a través de eslabones intermedios tales como la estructura de clases de la sociedad y la psicología de clases que se ha formado como resultado de los intereses de clase. Una obra literaria refleja siempre, consciente o inconscientemente, la psicología de la clase que el escritor representa; o bien, como suele ocurrir, refleja una mezcla de elementos donde se revela la influencia de diversas clases sobre el escritor; esto debe ser sometido a un análisis más minucioso.

V

En toda obra de arte, la conexión con la psicología de tal o cual clase, o de vastos grupos de índole social amplia, es determinada principalmente por el contenido. La literatura —el arte de la palabra, el arte que más se acerca al pensamiento— se diferencia de otras formas de arte por la mayor importancia del *contenido* en comparación con la *forma*. Resulta especialmente evidente en literatura que el contenido artístico —el fluir de pensamientos y emociones en forma de imágenes, o vinculado con imágenes— es el elemento decisivo de la obra en su conjunto. El contenido puja por sí mismo hacia una forma definida. Puede decirse que hay una sola forma óptima que corresponde a un determinado contenido. En mayor o menor

medida, un escritor es capaz de hallar, para los pensamientos, sucesos y sentimientos que le interesan, los modos de expresión que los revelan con la mayor claridad, y que dejan la más fuerte impresión en los lectores a quienes se destina la obra.

Así, el crítico marxista toma antes que nada, como objeto de su análisis, el *contenido* de la obra, la *esencia social* que ésta encarna. Determina su conexión con uno u otro grupo social, y la influencia que el impacto de la obra puede tener en la vida social; luego pasa a la forma, primordialmente en cuanto a explicar cómo esta forma cumple sus finalidades, vale decir, en qué medida sirve para que la obra sea lo más expresiva y convincente posible.

VI

No obstante, es imposible ignorar la tarea especializada del análisis de *formas* literarias, y el crítico marxista no debe cegarse al respecto.

En verdad, la forma de una obra dada no es determinada solamente por su contenido, sino también por otros elementos. Los procesos psicológicos de pensamiento y conversaciones; lo que se podría llamar el "estilo" de vida de una determinada clase (o grupos de clase que han influido en la obra); el nivel general de la cultura material de una sociedad determinada; la influencia de sus vecinos, la inercia del pasado o el esfuerzo renovador que pueden manifestarse en todos los aspectos de la vida: todo esto puede influir en la forma, puede actuar como un factor subsidiario que la define. Con frecuencia la forma no se vincula con una sola obra, sino con toda una *escuela*, con toda una *época*. Puede ser incluso una fuerza que perjudique o contradiga al contenido. A veces puede quedar divorciada del contenido, y adquirir una índole aislada, esquivada. Esto ocurre cuando las obras literarias expresan las tendencias de clases que carecen de contenido, que temen la vida real y procuran ocultarse de esta vida tras una pantalla de gimnasia verbal ampulosa, pomposa o, por el contrario, burlesca y frívola. Todos estos elementos deben formar parte necesariamente de un análisis marxista. Como verá el lector, estos elementos formales, que contradicen una fórmula directa

—en toda obra maestra la forma es determinada plenamente por el contenido, y cada obra literaria aspira a convertirse en obra maestra— no están de ningún modo divorciados de la vida social. Deben ser, a su vez, socialmente interpretados.

VII

Hasta aquí hemos limitado nuestra atención principalmente a la esfera de la crítica marxista como función de la erudición literaria. El crítico marxista aparece aquí como un sociólogo científico, que aplica específicamente los métodos del análisis marxista a un campo especial: la literatura. El fundador de la crítica marxista, Plejánov, subrayó vigorosamente que ésta es la función requerida de un marxista. Sostuvo que el marxista se diferencia del “ilustrador”, por ejemplo, en cuanto el “ilustrador” asigna a la literatura objetivos específicos y exigencias específicas; mientras que el “iluminador” la juzga desde el punto de vista de ideales específicos, el marxista dilucida las causas naturales de la aparición de una u otra obra.

Oponiendo el método marxista de crítica, objetivo y científico, al antiguo subjetivismo, al arbitrario enfoque del esteta, y el *gourmet*, Plejanov no sólo tenía razón, por supuesto, sino que también contribuyó mucho a encontrar la verdadera senda a seguir por la futura crítica marxista.

Sin embargo, no se debe pensar que sea una característica del proletariado limitarse a determinar y analizar datos externos. El marxismo no es simplemente una doctrina sociológica, sino un programa activo de construcción. Esta construcción es inimaginable sin una evaluación objetiva de los datos. Si un marxista no puede captar objetivamente los vínculos entre los fenómenos que lo rodean, está terminado como marxista. Pero de un marxista genuino y acabado exigimos todavía más: una influencia definida sobre ese entorno. El crítico marxista no es algún astrónomo literario que explica las leyes inevitables de movimiento de los cuerpos literarios, desde los grandes hasta los muy pequeños. Es más que esto: un luchador y un constructor. En este sentido, el *factor evaluativo* debe ser considerado sumamente importante en la crítica marxista contemporánea.

VIII

¿Cuáles deben ser los *criterios* en que se base la *evaluación* de una obra literaria? Abordemos esta cuestión, en primer lugar, desde el punto de vista del contenido. Aquí, dicho en general, todo está claro. Aquí el criterio básico es el mismo que el de la naciente ética proletaria: todo aquello que ayuda al desarrollo y victoria del proletariado, es bueno; todo aquello que lo perjudica es malo.

El crítico marxista debe buscar la tendencia social fundamental en una obra dada; debe descubrir hacia dónde apunta, si este proceso es arbitrario o no. Y debe basar su evaluación en esta idea social y dinámica fundamental.

Incluso en el terreno de evaluar el *contenido* social de una obra, sin embargo, todo está lejos de ser simple. El crítico marxista tiene que ser muy hábil y extremadamente sensible. Esto significa no sólo preparación marxista, sino también talento específico, sin el cual no puede haber crítica. En el caso de una obra literaria realmente grande, hay demasiados aspectos a tener en cuenta, y en ese caso es demasiado difícil utilizar cualquier tipo de termómetro o balanza. Lo que aquí hace falta es lo que denominamos sensibilidad social; de lo contrario, los errores son inevitables. El crítico marxista debe apreciar no sólo las obras dedicadas a problemas del momento. Sin negar la importancia especial de los problemas actuales, resulta totalmente imposible desconocer la enorme significación de cuestiones, que a primera vista, parecen demasiado generales y remotas, pero que en realidad, examinadas con más atención, ejercen una influencia en la vida social.

Aquí se nos presenta el mismo fenómeno que en la ciencia. Exigir que la ciencia se entregue totalmente a tareas prácticas es un profundo error. Es muy sabido que, a veces, los problemas científicos más abstractos pueden resultar los más fecundos, una vez resueltos.

Y sin embargo, es precisamente cuando un escritor o un poeta encara la solución de tareas generales, esforzándose —si es un escritor proletario— por una reevaluación proletaria de los fundamentos de la cultura, que un crítico puede confundirse con facilidad. Primero: en tales casos, no disponemos

aún de criterios exactos; segundo: aquí pueden resultar valiosas las hipótesis —las más audaces— porque no nos interesa la solución definitiva de los problemas, sino su planteo y análisis. En cierta medida, no obstante, todo esto se refiere asimismo a obras literarias de interés puramente corriente. El escritor que ilustra en su obra puntos de nuestro programa que ya han sido plenamente desarrollados, es un mal artista. Un escritor es valioso cuando cultiva suelo virgen, cuando intuitivamente irrumpe en un ámbito que resulta difícil de penetrar para la lógica y las estadísticas. De ningún modo es fácil juzgar si un escritor tiene razón, si ha combinado correctamente la verdad con las aspiraciones fundamentales del comunismo; es posible que también aquí el juicio correcto sólo pueda ser elaborado en el choque de opiniones entre críticos y lectores. Todo esto no disminuye la importancia ni la necesidad del trabajo del crítico.

Un factor sumamente importante en la evaluación del contenido social de las obras literarias es un segundo juicio acerca de una obra que, en un primer análisis, pareciera pertenecer a una gama de fenómenos ajeno y a veces hostil a nosotros. Es muy importante, en verdad, conocer las actitudes de los enemigos, utilizar relatos de testigos provenientes de un medio diferente al nuestro. Ellos pueden conducirnos con frecuencia a profundas conclusiones; y en todo caso, pueden enriquecer sobremanera el acervo de nuestro conocimiento sobre los fenómenos de la vida. El crítico marxista que declara que tal escritor u obra es, por ejemplo, un fenómeno puramente pequeño burgués, nunca debe descartar esa obra o escritor con un ademán displicente. De ello puede extraerse mucho beneficio. Por este motivo, una segunda evaluación desde el punto de vista, no del origen y tendenciosidad de una obra dada, sino de su uso potencial en nuestro esfuerzo constructivo, es la tarea directa de un crítico marxista.

Quiero plantear una reserva al respecto. Los fenómenos ajenos y hostiles en el ámbito de la literatura, aun cuando reporten algún beneficio en el sentido mencionado, pueden ser, por supuesto, sumamente dañinos y ponzoñosos, y manifestaciones peligrosas de propaganda contrarrevolucionaria. No hace falta decir que esto requiere la intervención, no de la crítica marxista, sino de la censura marxista.

IX

Quizá la tarea del crítico marxista se complique más cuando pasa de evaluar el contenido a evaluar la forma.

Esta es una tarea sumamente importante como lo subrayó Plejánov. ¿Cuál es aquí, entonces, el criterio general para la evaluación? La forma debe corresponder al contenido lo más ajustadamente posible, dándole máxima *expresividad* y garantizando el impacto más fuerte posible en los lectores a quienes se destina la obra.

Aquí se debe mencionar, antes que nada, el criterio formal más importante, también sostenido por Plejánov: que la literatura es el arte de las imágenes, y cualquier invasión de ideas desnudas o propaganda va siempre en detrimento de la obra dada. Es obvio que este criterio de Plejánov no es absoluto. Hay excelentes obras, ejemplo de Saltikov-Schedrin, Uspenski y Furmanov, que pecan evidentemente contra este criterio; y esto significa que pueden existir por derecho propio obras literarias donde se combinen las *belles-lettres* con el pensamiento publicista. En general, sin embargo, conviene evitarlas. Claro está que la literatura publicista brillante en su forma es un tipo excelente de propaganda y literatura en el más amplio sentido de la palabra, pero, en cambio, las *belles-lettres* artísticas cargadas con elementos puramente publicistas dejarán indiferente al lector, por brillante que sea la argumentación. En este sentido, el crítico tiene todo el derecho a hablar de una insuficiente *digestión* del contenido literario por el autor, si este contenido, en lugar de fluir libremente en la obra de arte en imágenes de brillante metal fundido, sobresale de este torrente en grandes burbujas frías.

El segundo criterio particular, que deriva del criterio general tal como ha sido definido, se refiere a la *originalidad* de la forma. ¿En qué debe consistir esta originalidad? Precisamente en esto: el cuerpo formal de una determinada obra debe fusionarse en un todo indivisible con su idea, con su contenido. Una genuina obra de arte debe ser, por supuesto, nueva en contenido. Si el contenido no es nuevo, poco vale la obra. Esto es obvio. Un artista debe expresar algo que no ha sido expresado antes. La reproducción no es un arte (esto resulta

difícil de entender para algunos pintores), sino solamente un oficio, aunque a veces muy bello. Desde este punto de vista, un *nuevo* contenido en toda obra exige *nueva* forma.

¿Con qué podemos contrastar esta auténtica originalidad de la forma? En primer lugar, está la forma estereotipada, que impide incorporar realmente en la obra una nueva idea. Un artista puede ser cautivado por formas previamente utilizadas, y aunque su contenido sea nuevo, es vertido en odres viejos. Este tipo de insuficiencias siempre es advertido. En segundo lugar, la forma puede ser simplemente débil; o sea que el escritor, aunque su intención sea nueva e interesante, puede carecer de los recursos formales en el sentido del lenguaje: riqueza de vocabulario, construcción de la frase, de todo el relato, capítulo, novela, pieza teatral, etc.; y en el sentido del ritmo y otras formas de poesía. El crítico marxista debe señalar todo esto. Un crítico marxista genuino —es decir, un tipo integral de crítico marxista— debe ser un maestro, especialmente del joven escritor o principiante.

Por último, el tercer gran pecado contra la antedicha regla particular para la originalidad de la forma es la *originalidad excesiva* de la forma, donde la ausencia de contenido es disfrazada mediante invenciones y ornamentación formales. Se han visto escritores que, contagiados por los formalistas, típicos representantes de la decadencia burguesa, intentaron adornar y embellecer su contenido sincero e importante con diversos ardidés, arruinando así su obra.

También se debe abordar con cautela el tercer criterio de índole formal: la *universalidad* de la obra. Tolstoi insistió en esto con vigor. A quienes nos preocupa en grado sumo la creación de una literatura que se dirija a las masas, y apele a ellas como principales creadoras de vida, también nos interesa esta universalidad. Toda forma de reticencia, de aislamiento; todas las formas destinadas a un pequeño círculo de estetas especializados, toda convención y refinamiento artísticos, deben ser rechazados por la crítica marxista. La crítica marxista no sólo *puede*, sino que *debe* indicar los méritos internos de tales obras en el pasado y en el presente; condenando al mismo tiempo la actitud espiritual del artista que pretende separarse de la realidad mediante tales métodos formales.

Pero, como ya se mencionó, el criterio de universalidad debe ser tratado con mucho cuidado. En nuestra prensa, en nuestra literatura propagandística, vamos desde los libros muy complicados, que exigen al lector una inteligencia considerable, al nivel popular más elemental; de modo similar, no podemos rebajar nuestra literatura hasta el nivel de las todavía incultas masas campesinas, e incluso obreras. Este sería un *gravísimo error*.

Glorioso es el escritor que puede expresar una idea social valiosa y compleja con tan *vigorosa sencillez* artística que llegue al corazón de millones. Glorioso es también el escritor que puede alcanzar el corazón de estos millones con un contenido relativamente simple, elemental; y el crítico marxista debe valorar altamente a tal escritor. Aquí hace falta la especial atención y sabia ayuda del crítico marxista. Pero claro está que no se debe negar el valor de obras que no son suficientemente inteligibles para *cualquier* persona que sepa leer; que se dirigen a la capa superior del proletariado, a los cultivados miembros del Partido, al lector que ha alcanzado un nivel notable de cultura. La vida presenta muchos problemas candentes a esta parte de la población que cumple un papel inmensamente importante en la construcción del socialismo; y está claro que no se deben dejar estos problemas sin respuesta artística simplemente porque todavía no se han planteado ante las grandes masas o porque aún no se los puede elaborar en una forma universal. Debe señalarse, sin embargo, que hemos ido demasiado lejos en la dirección opuesta, ya que nuestros escritores han concentrado su atención en una tarea más fácil: escribir para un círculo culto de lectores en un momento en que, repito, debe valorarse especialmente la literatura en bien de los obreros y campesinos, a condición de que sea una literatura talentosa y lograda.

X

Como ya se ha dicho, el crítico marxista también es, en grado significativo, un maestro. No tiene sentido criticar si la crítica no produce algún bien, algún tipo de avance. Y ¿cuál debe ser este avance? En primer lugar, el crítico marxista debe ser un

maestro respecto del escritor. Es muy posible que ante esto se eleven voces airadas, diciendo que nadie dio al crítico el derecho de considerarse superior al escritor, etcétera. Cuando la cuestión es formulada correctamente, tales objeciones pierden toda validez. Primero: si el crítico marxista debe ser el maestro del escritor, de esto se desprende que debe ser un marxista sumamente decidido, una persona erudita de gusto irreprochable. Se dirá que no tenemos tales críticos, o sólo tenemos unos pocos. En el primer caso, nuestros contradictores se equivocarán; en el segundo, se acercarán más a la verdad. Pero de esto sólo hay una conclusión a extraer: es necesario aprender. En nuestro gran país no faltará buena voluntad y talento, pero habrá mucho que aprender con solidez. En segundo lugar, el crítico, por supuesto, no sólo enseña al maestro sin considerarse superior de ningún modo, sino que también aprende mucho del escritor. El mejor crítico es aquel que puede ver al escritor con admiración y entusiasmo, y que, de cualquier modo, está bien dispuesto hacia él. El crítico marxista puede y debe ser un maestro para el escritor en dos aspectos: primero, debe señalar a los escritores jóvenes —y en general a los escritores que pueden cometer gran cantidad de errores formales— las fallas de su trabajo. En una época se difundió mucho el criterio de que no necesitábamos *Belinskys*, porque nuestros escritores ya no necesitaban guía. Acaso esto haya sido cierto antes de la revolución, pero se vuelve simplemente risible después de ella, cuando de las masas están naciendo cientos y miles de nuevos escritores. Una crítica firme y orientadora; *Belinskys* de todo calibre, incluyendo al concienzudo artesano con un buen conocimiento de su oficio literario: todo esto es absolutamente esencial.

Por otra lado, el crítico marxista debe ser un maestro del escritor en el sentido social. No sólo el escritor proletario es, con mucha frecuencia, simplemente un niño en sus actitudes sociales, cometiendo los más burdos errores como resultado de sus ideas primitivas sobre las leyes de la vida social y su incompreensión de los elementos fundamentales de la época; esto ocurre también muy a menudo con un escritor marxista, proletario. Esto no está dicho como un insulto al escritor, sino, en parte, casi como un elogio. Los escritores son seres sensi-

bles, inmediatamente receptivos a todas las influencias de la realidad. En la mayoría de los casos, los escritores no poseen un talento especial para el pensamiento abstracto y científico ni un interés especial en él: a ello se debe, por supuesto, que a veces rechacen con impaciencia cualquier ofrecimiento de ayuda del crítico-publicista. Pero esto puede explicarse con frecuencia por la pedantería con que se ofrece dicha ayuda. Y sin embargo, es precisamente como resultado de la colaboración entre escritores importantes y críticos literarios talentosos que la gran literatura ha surgido siempre y seguirá surgiendo.

XI

Tratando de ser útil al escritor, el crítico marxista debe enseñar también al lector. Sí; hay que enseñar al lector a leer. El crítico como comentarista, como la persona que previene contra el veneno cuyo sabor puede ser dulce, como la persona que rompe una dura cáscara para revelar la perla interior, como la persona que descubre el tesoro enterrado en las sombras, como la persona que pone los puntos sobre todas las íes, que formula generalizaciones sobre la base de material artístico: éste es el guía que resulta *esencial* hoy, en un momento en que han surgido tantos lectores valiosos, pero todavía inexpertos. Esta es su relación con el pasado de la literatura rusa y mundial, y es así como debe estar relacionado con la literatura contemporánea. Una vez más, por consiguiente, subrayamos las excepcionales exigencias que la época está planteando al crítico marxista. No deseamos intimidar a nadie con nuestras tesis. El crítico marxista puede empezar modestamente; puede incluso iniciarse cometiendo errores, pero debe recordar que tendrá que subir una escalinata larga y empinada antes de llegar al primer descanso, y aun entonces debe considerarse solamente un aprendiz. Con todo, es imposible no contar con la gigantesca ola ascendente de nuestra vasta cultura, con el manantial de talentosa literatura que está brotando en todas partes; es imposible no creer que el actual estado de la crítica marxista —no del todo satisfactorio— mejorará muy pronto.

XII

Como corolario, quisiera tocar otras dos cuestiones. En primer lugar, suele acusarse a los críticos marxistas de algo casi equivalente a la delación. En verdad, ahora es bastante peligroso decir que un escritor abriga ideas contrarrevolucionarias "inconscientes" o aun "semiconscientes". Y en los casos en que un escritor es considerado un elemento extraño, un elemento pequeño burgués o un compañero de ruta situado muy a la derecha, o cuando uno de nuestros escritores es acusado de tal o cual desviación, todo parece un tanto dudoso. Algunos preguntan: ¿corresponde realmente a un crítico decir si tal o cual escritor es políticamente sospechoso, políticamente inestable, o tiene fallas políticas? Debemos rechazar estas protestas con vehemencia. El crítico que utiliza tales métodos para ajustar sus cuentas personales, o para calumniar deliberadamente a alguien, es un malvado; y esta maldad queda al descubierto tarde o temprano. Es un crítico desatento y superficial el que lanza tales acusaciones sin reflexionar ni pesar la cuestión. Pero el que distorsiona la esencia misma de la crítica marxista porque teme proclamar los resultados de su análisis social objetivo debe ser clasificado como descuidado y políticamente pasivo.

No se trata de que un crítico marxista debe gritar: ¡Cuidado! Este no es un llamado a los cuerpos gubernamentales; es una estimación objetiva del valor de una u otra obra para nuestra construcción. Al escritor mismo le toca extraer conclusiones, corregir su línea. Estamos en el ámbito de una *lucha de ideas*. Ningún comunista consciente y honesto puede negar la índole de esta *lucha* en la cuestión de la literatura actual y su evaluación.

XIII

Y finalmente, este interrogante: ¿deben permitirse las polémicas vehementes y ásperas?

Dicho en general, las polémicas vehementes son útiles en cuanto mantienen el interés del lector. Los artículos, especialmente cuando ambas partes se equivocan, igual que todos los demás factores, influyen en el público y son mejor compren-

didos. Además, el espíritu marcial del crítico marxista como revolucionario lo lleva a expresar sus pensamientos de modo incisivo; pero al mismo tiempo debe mencionarse que *disfrazar* las debilidades de su argumentación con brillantez polémica es uno de los grandes pecados del crítico. En general, cuando no hay muchos argumentos, sino una multitud de diversos comentarios mordaces, comparaciones, exclamaciones burlonas y preguntas ladinas, la impresión tal vez sea graciosa, pero nada seria. La crítica debe ser aplicable a la crítica misma, ya que la crítica marxista es, al mismo tiempo, trabajo científico y, en cierto modo, artístico. La ira no es la mejor guía para la crítica, y a menudo significa que el crítico se equivoca.

Es cierto que a veces el sarcasmo y las tiradas acerbadas surgen del corazón del crítico. El oído más o menos perspicaz de otro crítico, lector y especialmente escritor, puede siempre distinguir entre cólera natural y mera malicia. En nuestro esfuerzo constructivo debe haber la menor malicia posible. No debe mezclarse con el odio de clase. El odio de clase golpea deliberadamente, pero, como una nube sobre la tierra, está por encima de la malicia personal. De modo general, el crítico marxista, sin caer en una indulgencia bonachona, debe ser benevolente *a priori*. Su alegría suprema debe consistir en descubrir lo *positivo* y revelarlo al lector en todo su esplendor. Otro objetivo suyo debe ser ayudar —encauzar y prevenir—, y sólo pocas veces debe ser necesario derribar al villano con la aguda flecha de la risa o el desprecio, o con una crítica abrumadora, capaz de aniquilar con facilidad a cualquier nulidad hinchada.

1928

La ética y la estética de Chernichevski: una evaluación contemporánea

Tanto amigos como enemigos de Chernichevsky suelen rastrear la conexión entre su doctrina estética y ética y su personalidad; pero lo hacen de manera incorrecta, en mi opinión, porque el retrato de Chernichevsky no es pintado, en general, con claridad suficiente. Quizá no sea difícil extraer sus características, como persona, de su correspondencia, memorias, diario y todo el abundante material de que disponemos; pero hasta ahora, dicho material ha sido utilizado con suma deficiencia.

La imagen predominante de Chernichevsky es la de un hombre de convicciones insólitamente firmes; intelecto extremadamente vigoroso; naturaleza valerosa y personalidad sumamente seria; sin duda, uno de los hombres notables de su época, pero, de todos modos, un hombre de actitud espiritual prosaica, un nihilista, "un hombre bilioso", como lo llamó Herzen. La expresión que Turguenév empleó sobre él al hablarle: "Usted, Nikolai Gavrilovich, es simplemente una serpiente, en tanto que Dobroliubov es una cobra", indica que aun Turguenév lo consideraba una persona muy sabia, artera y astuta. Como quiera que sea, Chernichevsky se presenta ante cualquiera que lo conozca, de segunda mano o, incluso de manera superficial, como una persona un tanto seca, ajena a todo idealismo.

Con suma frecuencia hemos confundido el idealismo teórico y filosófico con el idealismo práctico; quizá lo sigamos haciendo. El conocido poeta Tretyakov, por ejemplo, proclamó recientemente que era necesario declarar la guerra al patetismo y decidirse por *lo práctico*; y es cierto que tendemos a considerar a Chernichevsky como una persona práctica, un hombre sin patetismo, un hombre que reaccionaba ante lo estético tan irónicamente, como Bazarov reaccionaba ante las frases lindas; en suma, un carácter esencialmente práctico, racional.

De esto deducen muchos su falta de talento como autor de ficción. Dicen que el *¿Qué hacer?* es, sin duda, una gran obra en su tipo, que causó una tremenda conmoción y fue, durante mucho tiempo, una guía para muchos; pero que, si se lo juzga desde un punto de vista estrictamente artístico, carece de cierta fantasía y lirismo; precisamente los elementos que faltarían en alguien que, aunque muy erudito y respetado, aun grande a su modo, es de todas maneras una persona prosaica. Según parece, habría que haberle dado el mismo consejo que Apolo dio a Sócrates, una persona de naturaleza excesivamente intelectual y racional, poco antes de su muerte: Apolo aconsejó a Sócrates que aprendiera música. Es evidente que esta música suavizante, armonizante, con su mezcla de intuición y romanticismo, faltaba totalmente en Chernichevsky. Quienes ponen sus miras en "lo práctico" se deleitan, sin duda, en este "realismo" de Chernichevsky; y una imagen tan seca de él debe impresionarlos mucho.

Puede considerarse que esta sequedad de corazón, esta abrumadora *intelectualidad*, incitaron a Chernichevsky a pensar que, en realidad, sólo existía el egoísmo; que cada uno tenía solamente una alternativa racional, desde un punto de vista, egoísta, en cuanto a su conducta; y que no había ni podía haber otra forma de ética que la ética del egoísmo racional. Seco y racionalista. Esas energías desconocidas, el inconsciente, todo se escabulle sin que Chernichevsky lo advierta. Es fácil llegar a la conclusión de que el autor de tal teoría, Chernichevsky, era a su vez una persona demasiado racionalista, poseedor de un carácter exclusivamente intelectual.

¿Cuál es la idea principal en el tratado de Chernichevsky *la relación estética del arte con la realidad*? Es una refutación de la estética como tal, tan extrema que hasta Pisarev pensó que Chernichevsky, al tratar fenómenos tan sutiles como el arte y la estética, con tanta aspereza, había logrado asfixiarlos; para bien de todos, en opinión de Pisarev. Es verdad que Plejanov procuró demostrar que no había ocurrido nada semejante, que el tratado de Chernichevsky era una obra científica, seria y exhaustiva. Pero el planteo mismo de la cuestión —la sospecha de que el arte es, en cierto modo, impráctico; el intento de probar que la realidad como tal es mucho más

elevada que cualquier sueño o cualquier tipo de creación artística—, todo esto, claro está, obligó a los liberales que rodeaban a Chernichevsky a verlo como un monstruo antiestético, un tipo de persona extremadamente práctica y seca.

Es Plejanov quien pintó el retrato más brillante de Chernichevsky, de todas las facetas de su personalidad, insólitamente rica. Los volúmenes quinto y sexto de las obras de Plejanov son los libros más brillantes dedicados a Chernichevsky. Pero la tesis fundamental de Plejanov —yo diría su línea de enfoque principal en su interpretación de Chernichevsky— equivale a retratar a Chernichevsky como un hombre seco, un nihilista, un Bazarov.

Chernichevsky, el educador, el iluminador del tipo habitual en el siglo XVIII: esta es la tesis central que sostiene Plejanov en su descripción. Los iluminadores del siglo XVIII fueron, como se sabe, intelectuales *par excellence*, hombres para quienes el enfoque racional era supremo, personas totalmente incapaces de apreciar lo instintivo y lo inconsciente; en lugar de abordar los fenómenos desde un punto de vista histórico —o, como dijo Marx, dialéctico— planteaban sus interrogantes desde una posición lógica, de sentido común; desde las exigencias del intelecto.

¿En qué basa Plejanov tales acusaciones contra Chernichevsky? Principalmente, por supuesto (y en esto Plejanov tiene toda la razón), las basa en la perspectiva mundial de Chernichevsky, en los rasgos básicos de su filosofía, sobre todo su filosofía social. Plejanov establece, en verdad, que Chernichevsky fue un materialista constante y firme, un discípulo de Feuerbach; y que, como muchos de esos hombres, dejó de ser materialista en cuanto intentó resolver problemas sociales. Su imagen del mundo y del hombre era materialista; solamente reconocía, podemos decir, la materia con sus características y evolución. Y sin embargo, como dice Plejanov, consideraba que las opiniones controlaban el mundo. O sea que, cuando se han comprendido las leyes que gobiernan la naturaleza y el hombre, se puede imponer al mundo la voluntad racional. Este fue también el enfoque de las figuras más destacadas de la Revolución Francesa; cuando se ha comprendido que la naturaleza es la suma natural de energía y mate-

ria, no sólo hay que familiarizarse adecuadamente con ella, sino también llevar el orden de cosas existente ante el tribunal de la razón, rechazando todo aquello que la razón considera desecho inútil y conservando todo lo que ella juzga beneficioso para el pueblo. Todo el problema reside en la cognición, el juicio y la realización de un plan racional. Semejante concepto del modo en que se desarrolla la sociedad, y los medios consiguientes para su transformación que se buscan en la realización de un plan racionalmente establecido —cuya fuerza reside en ser convincente y racional —este enfoque es, por supuesto, idealista.

Por consiguiente, los materialistas premarxistas recaen en el idealismo cuando intentan encarar problemas sociales. Como abordan los problemas sociológicos, históricos, económicos y políticos desde este punto de vista idealista, son racionalistas e iluminadores, hombres para quienes las ideas son la fuerza motriz que impulsa el avance del desarrollo histórico. De esto surge inevitablemente la idea exagerada sobre la importancia de los ideólogos.

Un hombre inteligente, culto y crítico es portador de una idea. Una idea es una fuerza que transforma al mundo. De esto se desprende que es precisamente esta persona racional quien transforma el mundo, y guía el curso de los acontecimientos. El factor más importante en este ser racional es su intelecto. Todo lo demás —sentimientos, etc.— se desvanece en la oscuridad.

En esta definición de Chernichevsky como ilustrador, Plejanov no dice que sea un intelectualista. No se alinea totalmente junto a quienes lo retratan como un hombre seco, cuya vida es gobernada totalmente por su cerebro y sus convicciones (permítaseme agregar que muchas de estas personas respetan a Chernichevsky). Pero, dado que la acusación de que Chernichevsky sobreestimó la importancia de las ideas y exageró la importancia de los intelectualistas y de sus intelectos, fue respaldada, antes y después de Plejanov, por una crítica que seguía los lineamientos de esta imagen limitada de Chernichevsky; puede decirse que Plejanov contribuyó a establecer este retrato.

Quiero restaurar la imagen del verdadero Chernichevsky

como una persona abrumadoramente emotiva, de naturaleza sensual; podría llamársele un hombre dominado por el corazón. Tenía grandes pasiones y una gran vida real; amaba fervientemente la vida y los sucesos reales de una existencia personal, incluso íntima. Quiero recrear precisamente esta imagen de Chernichevsky, dado que, en verdad, su ética y estética no surgen de su intelectualidad ni de su unilateralidad, sino de sus vigorosos sentimientos apasionados y su multilateralidad, de su realismo que sólo puede ser interpretado como un amor por la vida, como una manifestación de la colosal fuerza vital de Chernichevsky. Si logro recrear estas cualidades, el retrato de Chernichevsky resultará muy diferente, y tal vez haya que reevaluarlo.

El primer volumen de la herencia literaria de Chernichevsky fue publicado hace poco. Su diario, que abarca sus años de juventud, es una de las partes principales de este volumen. La mejor parte de este maravilloso diario, capaz de inspirar en todos aquellos que lo lean un inmenso amor por el hombre, es la última parte, que el mismo Chernichevsky titula *Diario de mis relaciones con la joven que es ahora mi felicidad*. Aquí están registradas, con extraordinario detalle, todas las conversaciones que tuvo con su novia. Cuando leemos las dos páginas siguientes de su diario, estamos escuchando al mismo Chernichevsky en un momento importante de su vida, y enseguida podemos apreciar el ritmo con que vivía y la música que le era inherente como individuo. Todo esto se halla muy lejos del retrato que pintaron de él los terratenientes liberales; un retrato que ellos pudieron difundir sin estorbos aprovechándose de su modestia y de su renuencia a llamar la atención; un retrato que más tarde repetirían Volinsky y otros idealistas en una época en que muchos comenzaban a encontrar fallas a Chernichevsky y a desengañarse de él.

El método utilizado es muy interesante; es interesante ver el entusiasmo y la precisión con que este maestro secundario de 26 años, preparándose para la actividad revolucionaria y literaria, anota sus conversaciones con su futura esposa.

“Después del té nos sentamos; ella junto a la ventana, y yo del otro lado de la mesa; del lado largo, de modo que nos

separaba una punta de la mesa. Eran las 5.30. La miré un momento o dos, y ella no apartó la mirada.

— No tengo derecho a decir lo que voy a decir, pero lo diré lo mismo, aunque usted se ría: ¡quiere casarse porque en su casa las relaciones son tensas!

— Si, es verdad. Cuando joven, yo era feliz y no anhelaba nada; pero ahora, cuando veo cómo me desdeñan en casa, mi vida se ha vuelto desdichada. Y si estoy alegre, es con una alegría forzada, no auténtica.

— Me resulta imposible contestarle como debería hacerlo. (Continúo a las 11 de la noche. Mañana debo ir a Stefani para que me examinen el pecho).

— Dígame, ¿tiene pretendientes?

— Sí, dos.

— Pero ¿son malas personas? ¿Y Lindgren? (Pronuncié ese nombre como diciendo: De esos dos, sin duda no pensará en él).

— No. (En un tono que decía: ¿Cómo se le ocurre?)

— ¿Y Yakovlev? No es mala persona, ¿verdad?

— Por eso no puedo casarme con él. Es un viejo conocido de papá. Viajando a Kiev, fuimos a Kharkov (a ver un tío u otro pariente; no recuerdo a quién mencionó). Allí uno de los propietarios, bastante rico, con 150 siervos, pero anciano, me pidió la mano, y yo le contesté que nada podía hacer sin autorización de papá, y que aunque la tuviera, igual no me casaría con él. ¿Cómo tomar una decisión que arruinará la juventud de una?

— Escuche lo que quiero decirle con toda sinceridad. No puedo vivir aquí, en Saratov, porque nunca ganaré lo que necesito. Aquí no hay futuro para mí. Tendré que irme a San Petersburgo. Pero eso no es todo. No puedo casarme aquí, porque nunca podré lograr independencia y establecer un hogar y una familia, como querría hacerlo. Mi madre, es verdad, me quiere mucho, y querrá más aún a mi esposa”.

(Continuado el 21 de febrero a las 7, antes de partir hacia Stefani).

— “Tal como están las cosas en mi casa, no podría establecerme aquí, por cierto. Debido a esto soy un extraño en mi

hogar; permanezco fuera de todos los acontecimientos familiares, y no hago más que bromear con mamá. Ni siquiera sé realmente qué ocurre en casa. Por consiguiente, debo ir a San Petersburgo. Cuando esté allí tendré que estar atareado en extremo y trabajar con empeño para instalarme adecuadamente. Cuando llegue no tendría *nada*: ¿cómo podría llegar casado? Sería mezquino y despreciable de mi parte ligar mi vida con la de otra persona, teniendo en cuenta especialmente que no estoy seguro de hasta cuándo se me concederá vida y libertad. Dado mi modo de pensar, cualquier día puede llegar la policía para llevarme a San Petersburgo y encarcelarme, Dios sabe por cuánto tiempo. Digo cosas en clase, y hago cosas aquí, que pueden conducir a la prisión.

— Sí, eso me han dicho.

— Y no puedo cambiar mi modo de pensar; quizá me apacigüe con el tiempo, pero no lo creo.

— ¿Por qué? ¿Realmente cree no poder cambiar?

— No puedo cambiar mi modo de pensar porque es parte de mi naturaleza, que se ha vuelto amargada e insatisfecha con todo lo que me rodea. Ahora no sé si alguna vez me apaciguaré a este respecto. Hasta ahora, de todos modos, esta tendencia no ha hecho más que aumentar, agudizándose cada vez más y jugando un papel cada vez mayor en mi vida. Por eso aguardo la aparición de la policía en cualquier momento, así como un monje devoto aguarda el Día del Juicio. Aparte de esto, pronto habrá un levantamiento, en el cual sin duda participaré”.

Esta idea le pareció tan extraña e improbable, que estuvo a punto de estallar en carcajadas.

— “¿A qué se refiere? ¿Cómo?

— ¿Lo ha pensado?

— No.

— Es inevitable. El descontento popular hacia el gobierno, los impuestos, los burócratas y terratenientes van en aumento. No hace falta más que una chispa para que estalle un incendio. La cantidad de gente perteneciente a círculos cultos que se oponen a la actual situación también aumenta; la chispa que iniciará el incendio también está preparada. Lo

único incierto es: ¿cuándo empezará? Quizá dentro de diez años, pero yo creo que será antes. Y si empieza, no podré contenerme, pese a mi cobardía. Participaré.

— ¿Y Kostomarov también?

— No lo creo; su carácter es demasiado noble y poético; la sangre y la suciedad lo espantarán. Yo no temo a la suciedad, a los campesinos ebrios blandiendo cachiporras, ni al derramamiento de sangre.

— ¡Yo tampoco! (Dios mío, si se diera cuenta de la importancia de lo que dice).

— Pero ¿qué resultado tendrá todo esto? El presidio o el patíbulo. Ya ve entonces por qué me es imposible ligar la vida de otra persona con la mía. (Su expresión demostraba que esta conversación la aburría). ¿Ve?, ya está aburrida con todas estas discusiones... pero continuarán durante años, porque no puedo hablar de otra cosa. Ya es suficiente con que el destino de mamá esté ligado al mío... y ella nunca sobrevivirá a tales acontecimientos. Y ¿qué le ocurrirá a la esposa de un hombre así? Permítame darle un ejemplo. ¿Recuerda el nombre Iskander?

— Sí.

— Era un hombre muy rico, que se casó por amor con la muchacha con quien se crió. Al cabo de algún tiempo, llegó la policía y se lo llevó, y pasó un año en la cárcel. Su esposa estaba embarazada (discúlpeme estos detalles, por favor), y por estar tan asustada dio a luz un hijo sordomudo. Su salud quedó permanentemente destrozada. Finalmente él quedó en libertad y se le autorizó a salir de Rusia. La excusa para esto fue que su esposa estaba enferma (y era cierto que necesitaba tomar aguas medicinales) y su hijo necesitaba tratamiento. Se instaló en alguna parte del Imperio Sardo. De pronto, Luis Napoleón, que era entonces el Emperador Napoleón, deseoso de complacer a Nicolás I, lo detuvo y lo envió de vuelta a Rusia. Al enterarse de esto su esposa, que vivía en Ostende o Dieppe, cayó muerta. Esto es lo que ocurre a las jóvenes que se casan con ese tipo de personas. No pretendo estar a la altura de Iskander —por ejemplo en inteligencia—, pero mi modo de pensar es tan inflexible como el suyo y debo prever un destino similar".¹

Este es el autorretrato del joven Chernichevsky. Como dice en otra parte, anhela casarse con esa joven: "Si dejo escapar esta oportunidad, no tendré vida personal, ni felicidad personal; y sin embargo, he sido creado para una vida personal y una familia. . .", etcétera. Pese a este apasionado deseo de felicidad personal, es capaz de decir: no temo la sangre ni la prisión, y me es imposible alejarme de la revolución.

Esto ya se parece poco a la imagen de él como un hombre seco que se nos ofrece a menudo.

Su fuerza interior es, sin duda alguna, la fuente vital de sus ideas estéticas. En su largo ensayo sobre estética, define así su enfoque del tema:

"¿Qué es la belleza, en verdad? (. . .) El sentimiento que la *belleza* suscita en nosotros es un júbilo radiante, como el que experimentamos en presencia de alguien a quien queremos. *Amamos* la belleza sin egoísmo; nos deleitamos en ella, que nos colma de alegría, como lo hace un ser querido. Por consiguiente, la belleza posee algo que todo lo abarca, algo capaz de incorporar las más variadas formas; algo de índole sumamente general, ya que la belleza se nos presenta en objetos extremadamente variados, en cosas que difieren mucho entre sí. El fenómeno más caro para el hombre en general es *la vida*; el hombre ama *por sobre todo* la vida que más le gustaría *vivir*; en segundo lugar, ama *cualquier* tipo de vida, porque es mejor *vivir* que *no vivir*. Por su misma naturaleza, todo lo que vive se aterra ante la idea de la muerte, de la inexistencia, y por lo tanto ama la vida. Y la definición: 'Belleza es vida' —o sea: 'La persona en quien podemos ver la vida como debería ser, es *bella*; el objeto en el cual se manifiesta la vida, o que nos recuerda la vida, es *bello*— parece poder explicar satisfactoriamente todas estas ocasiones en que la emoción de la belleza se despierta en nosotros²".

Como puede verse, estas son líneas verdaderamente poéticas. Adviértase de dónde extrae Chernichevsky sus analogías: del ámbito de la vida del corazón, del amor y el sexo, pero en el sentido más elevado del término. Para decir que la vida es para él lo máspreciado; que por sobre todo anhela que lo que es vida se desarrolle armoniosamente y alcance plena madurez; que allí donde la vida se desarrolla armorniosamente habrá

belleza y alegría radiante; para expresar todo esto, dice: Es como encontrarse con un ser querido. Tales fragmentos modifican totalmente el retrato habitual de Chernichevsky como un ascético *raznochinets*³. Lo que nos llama la atención en Chernichevsky es una insaciable sed de vida, una aceptación de la vida más real y genuina.

Hace poco se publicaron las cartas de Chernichevsky a Nekrasov. En esta correspondencia hay una página ciertamente notable. Hasta a mí, que amé a Chernichevsky y lo estudié desde mi juventud, me resultó inesperado.

Nekrasov escribió a Chernichevsky una carta llena de compasión por sí mismo. No conocemos su contenido; pero por la respuesta es evidente que se había cansado de la vida, que todo lo hastiaba y que se preguntaba si, en realidad, no era preferible la muerte. Estas son las líricas líneas con que le respondió Chernichevsky:

“No pienses, por favor, que en mi evaluación me dejó llevar por tu tendencia; una buena tendencia no puede compensar un talento escaso. Lo sé tan bien como cualquiera; además, de ningún modo soy partidario decidido de esta tendencia; solamente lo parezco, porque soy hombre de opiniones extremas, que a veces tengo que defender ante gente sin opinión alguna. Pero sé por experiencia personal que las *convicciones* no lo son todo en la vida; también el *corazón* tiene sus necesidades, y la vida del corazón significa para cada uno de nosotros verdadero dolor o verdadera alegría. También esto lo sé por experiencia mejor que nadie. Sólo cuando nuestros corazones descansan del dolor o la alegría, pueden las convicciones ocupar nuestras mentes. Diría incluso que, para mí, mis propios asuntos son más importantes que problemas de importancia mundial; nadie se mata, se ahoga ni se hace borracho por problemas mundiales. Esta ha sido mi propia experiencia, y sé que la poesía del corazón tiene tantos derechos como la poesía de la mente, y la primera me resulta más atractiva que la segunda. Esto explica, por ejemplo, por qué me impresionan más tus piezas teatrales, libres de toda tendencia, que las que expresan una tendencia. *Cuando desde la penumbra engañosa . . . Desdeñado hace mucho por tí . . . Estuve junto a tu*

sepulcro... Oh, pasión fatal e inútil... y así sucesivamente, positivamente me hacen llorar; algo que ninguna tendencia puede lograr. Si he sido franco a mi respecto, es para hacerte saber que yo (personalmente) de ningún modo contemplo la poesía desde un punto de vista meramente político. Al contrario; la política penetra a la fuerza en mi corazón; un corazón que en nada vive por la política, o al menos no desea vivir por la política”⁴.

¿Qué quiere decir esto? ¿Acaso es una retracción de Chernichevsky? ¿Acaso hemos tocado el punto débil de su espíritu? ¿Quizá lo hemos estado tomando por un heroico revolucionario cuando, en realidad, él sólo quería desentenderse totalmente de la política? No; la evaluación que aquí hace Chernichevsky es, en realidad, correcta y racional.

¿Cuál fue la esencia de la actitud política de Chernichevsky, a la cual dedicó toda su vida? Fue la abolición de la servidumbre, de la autocracia, del sistema burgués, etcétera. ¿Por qué anheló tan apasionadamente la abolición de todo esto? Porque eso permitiría al pueblo vivir la verdadera vida del corazón, vivir una existencia cultivada con su riqueza de experiencias. La lucha política tiene como finalidad establecer una existencia humana feliz. Sin esa finalidad, ¿qué sentido tendría la actividad política? La necesidad hace que nos ocupemos de política. Si cada uno de nosotros pensara solamente en su propio bienestar personal, disminuyendo con ello la energía que cada uno pone en la lucha general, seríamos derrotados. Pero esto no significa que un auténtico revolucionario es alguien apasionadamente enamorado de la actividad política —tal como un ajedrecista o jugador de cartas se apega apasionadamente a su juego— y debe considerarlo como finalidad de todos. Por supuesto que no. La actividad política de un revolucionario es útil, y sirve para conducir al género humano fuera del colosal océano de maldad, hacia la felicidad, la prosperidad y una existencia racional. Por consiguiente, Chernichevsky tenía derecho a decir lo que nos ha enseñado esta carta, la cual indica su apasionada sed de felicidad y su rica y sana personalidad. Queda claro que sus reglas de conducta derivan precisamente de esta fuerza vital.

De paso, dice Chernichevsky: "Sé por propia experiencia que es posible convertirse en borracho como resultado de las calamidades de la vida". ¿Le ocurrió, en verdad, algo semejante? Así es; y aparece en estas mismas cartas a Nekrasov. Es notable observar un rasgo tan tierno en un carácter tan fuerte. En otra carta dice:

"Lessing y yo no tenemos tiempo suficiente para compilar *Noticias extranjeras*; mejor dicho, habría tiempo suficiente si yo estuviera sereno, pero si supieras lo que he vivido en estas últimas semanas, te asombraría que ahora pueda escribir algo siquiera. Me limitaré a decirte esto: Quanto más vivo, más me convenzo de que, aunque la gente está llena de irrationalidades y estupideces, en ella hay, sin embargo, más bueno que malo. Para calmar tus temores, te diré que estos contratiempos no surgieron de la literatura, y que sólo me conciernen a mí. Más que nunca me he convencido de que todas las instituciones actuales son estúpidas y dañinas, por maravillosas que puedan parecer: amor, amistad, enemistad, todo esto, si no es un disparate total, conduce al disparate total. Y sin embargo el hombre es, de todos modos, un ser bueno y noble; resulta imposible no respetar y querer a la gente, o por lo menos, a mucha gente"⁵.

¿Qué clase de experiencias eran estas, a partir de las cuales Chernichevsky formó la impresión de que todo era estúpido y absurdo, pero que al final fortalecieron aún más su creencia en el hombre? He aquí algunas líneas sumamente íntimas, que vuelven a presentarlo bajo un aspecto insólitamente tierno:

"Quizá recuerdes que amo a mi esposa, y que el nacimiento de su primer hijo fue acompañado por muchas complicaciones, incluso pérdida de leche, etc. Los médicos dijeron que esto podía ocurrir de nuevo si daba a luz otro hijo, y que acaso le ocasionaría la muerte. Por eso decidí contentarme con un sólo retoño, pero resultó que, por nuestros pecados y contra mi voluntad, otro hijo venía en camino. Te imaginarás cómo me atormentaba la duda en cuanto a si esta estúpida situación terminaría bien. Setiembre fue el último mes en que

logré mantener cierta calma; pero desde octubre en adelante, la depresión y la ansiedad espiritual confundieron totalmente mis ideas. Así pasaron cuatro meses; yo escribí lo que podía, pero fue muy poco, y durante semanas no pude juntar dos palabras; en dos ocasiones me emborraché, cosa que no acostumbro hacer ni mucho menos. Sólo estos últimos días, cuando todo ha salido bien y mi esposa ya empieza a caminar, he vuelto a parecerme a una persona. Pero antes, el estado de mi mente y de mi alma eran espantosos. Menos mal que esta estúpida cuestión ha terminado”⁶.

Miren qué “egoísta”, qué “hombre prosaico”; su naturaleza apasionada lo empuja a los brazos de su joven y bella esposa. Sabe que esa intimidad puede matarla, y cuando parece posible que la haya matado, queda totalmente trastornado, pierde su asidero sobre todo, y el pensamiento de que él mismo ha matado a esa persona tan querida para él, que la ha sacrificado a sus propias pasiones, predomina sobre todo lo demás. Pero cuando se recobra de esta impresión, recuerda muchas palabras que aquí fueron dichas, muchas emociones sentidas, y dice: “¡Qué ser maravilloso es el hombre!”.

Quiero mostrarles también su actitud personal hacia la poesía. Veremos más adelante, cuando analice sus opiniones estéticas, que según Plejanov, Chernichevsky tenía respecto de la poesía una actitud intelectual, juzgándola de acuerdo con el grado de enseñanzas morales que contiene. Sin embargo, ya hemos visto que no es así; hemos visto que reaccionaba cálidamente a las obras líricas donde se describen las emociones humanas. (Esto no significa, por otro lado, que fuera indiferente a los poemas líricos de Nekrasov porque fueran de índole social; por el contrario, esos poemas lo emocionaban tremendamente). Al enterarse de que Nekrasov moría, Chernichevsky escribió esto a Pypin desde los helados yermos de Siberia, donde estaba acorralado como una bestia salvaje, mientras su razón se extinguía por la total inactividad:

“Si Nekrasov respira aún cuando recibas mi carta, dile que lo quiero cálidamente como persona, que le agradezco su bondadosa actitud hacia mí, y que lo abrazo; dile que estoy convencido de que su ex fama no morirá; que el amor de Rusia

por él, el más noble y el mayor genio entre nuestros poetas, será eterno. Lloro por él..."⁷.

Nekrasov respiraba todavía, y las palabras de Chernichevsky, leídas por Pypin, le dieron gran alegría y lo conmovieron profundamente.

Ya ven ustedes que también esto salía del corazón.

Así cuenta Krasnov, el secretario de Chernichevsky, cómo éste solía leer a Nekrasov en Siberia.

"Nikolai Gavrilovich me pidió que escuchara *Caballero por una hora*. Su modo de leer levemente pausado y rítmico, con sus énfasis lógicos, me causó una enorme impresión; totalmente absorto, no advertí que la voz de Nikolai Gavrilovich se hacía cada vez más resonante. Leyó *La subida al campanario* como si él mismo la estuviera viviendo. Con voz ronca y quebrada, comenzó a leer la última estrofa: la amonestación que el poeta se dirige a sí mismo al pensar en su madre. De pronto, Nikolai Gavrilovich ya no pudo contenerse más y rompió en sollozos, mientras continuaba leyendo el poema. Yo no tuve ánimo para interrumpirlo, ya que también me sentía profundamente conmovido. Olga Sokratovna interrumpió esta escena tan cargada de emoción, diciendo: "Te hace daño". "Bueno, querida, bueno"; y poco después poníamos manos a la obra".

Es evidente que la poesía inspiró en Chernichevsky todo menos las "frías observaciones cerebrales" o cálculos basados puramente en la cantidad de nuevo conocimiento contenido en la obra. Nikolai Gavrilovich era el más dulce y receptivo de los lectores, en cuya alma rica y noble la llamada de la poesía resonaba con inmenso fervor. Por eso resulta difícil creer que haya rellenado su estética, su teoría del arte, con ese intelectualismo seco de que lo acusan no solamente los idealistas como Volynsky, sino también Plejanov, en importante medida. Más adelante nos referiremos con mayor detalle a esas acusaciones.

Ya saben ustedes que Chernichevsky estaba muy bien dispuesto hacia Dobrolyubov, y que ambos se tenían mucho afecto. Para concluir esta parte de mi conferencia, citaré otros

dos pasajes. El primero, tomado del libro de Cheshijin-Vetrinsky, describe cómo reaccionaba la gente hacia Chernichevsky. El segundo es lo que dijo Chernichevsky de Dobrolyubov, que se puede aplicar plenamente a Chernichevsky mismo y que nosotros, amigos y admiradores de éste, podemos utilizar para replicar a quien se atreva de nuevo a acusarlo de cruel prosaísmo, nihilismo, egoísmo, etc.

Esto dice Chershijin-Vetrinsky:

“Dos rasgos fundamentales resaltan en los primeros años de Chernichevsky y, más tarde, durante toda su vida; la atención del estudioso es atraída involuntariamente por estas dos características.

En primer lugar, tiene por naturaleza un corazón insólitamente bueno y compasivo, que cautiva a todos a su alrededor.

En su infancia, fue un “ángel encarnado”; como adolescente, lo rodeó la adoración de los niños, a quienes conquistaba con sus juegos. Sus condiscípulos simplemente lo adoraban, no sólo por la destacada calidad de su genio de estudioso, sino también por el encanto de su carácter y su dulce naturaleza. Siendo joven, se lo consideraba “hecho, sobre todo, para que se confiara en él; alguien en quien se podía confiar cualquier cosa”. Los jóvenes se le apegaban “como perros”, según confesó uno de ellos; y sus alumnos secundarios recordarán a su profesor con lágrimas en los ojos mientras vivan. El joven Lobodovsky y, muchos años más tarde, el poeta Nekrasov, desengañados y presa de amarga pena, lo compararon con Cristo”⁸.

Este era, en esa época, el mayor elogio posible.

“Quienes lo conocieron en años posteriores lo recordarán también con adoración; mucho después de su muerte, uno de ellos dirá, recordando su forzosa separación: Esta herida no se ha cerrado aún”⁹.

“Quien lo ha conocido, nunca lo olvidará; lo atormentará el dolor; uno de sus amigos en el exilio (Shaganov) citó estas líneas de Nekrasov sobre él. Pero es más notable aún su modo de cautivar a gentes sencillas; una capacidad que debe haberse desarrollado en él durante sus primeros años, ya que, dicho en general, es poco habitual que la capacidad para la intimidad

sociable aumente con los años. Es notable el episodio relatado por Nikolayev, quien presencié el efecto tranquilizador de las palabras de Chernichevsky sobre una turba furiosa y excitada de polacos, hombres incultos y sumamente reaccionarios, que en la prisión habían hecho causa común contra los socialistas, sus compañeros de cautiverio: Nikolayev los vio 'llorar' cuando *Pan Chernichevsky* concluyó su simple, pero sentido discurso" ¹⁰.

Esto, que puede agregarse a lo que ya dije, caracteriza plenamente a este hombre, que fue tan excepcional en cuanto al influjo directo de su personalidad. Este encanto provenía de su potente fuerza vital y de la extraordinaria simpatía que extendía a todo; salvo, por supuesto, lo que era perverso y trababa el desarrollo de la vida.

Chernichevsky concluía su primer artículo sobre la muerte de Dobrolyubov con las palabras siguientes:

"Ustedes, señores míos, han llamado a nuestro amigo 'desalmado' y 'cruel'. Ahora tengo el honor de interpelarlos en mi propio nombre y en el de todos los que lean estas páginas, incluidos ustedes; y se repetirán lo que voy a decirles: tengo ahora el honor de llamarlos patanes bobos. Los desafío a que se presenten, tontos inútiles, para defender sus anteriores opiniones; los desafío... ¡Tienen miedo! Los veo retirarse" ¹¹.

Podríamos repetir estas mismas palabras a todo liberal, esteta o idealista que diga: "Ah, sí, Chernichevsky... el *raznochinets*, el primer seminarista democrático, de quien Tolstoi dijo huele a chinches; sin duda este hombre carece por completo de toda poesía, es un pedante insufriblemente seco en quien nada hay que hable del corazón, una especie de Bazarov en una mal cortada blusa de seminarista".

El materialismo de Chernichevsky proviene de su naturaleza insólitamente apasionada y vigorosa. Ahora vivimos en una atmósfera distinta; muchos conceptos han cambiado totalmente, pero no hace mucho que la idea general del materialista y del idealista era exactamente igual a la que describe un cuadro de Makovsky titulado "El materialista y el idealista",

que se encuentra en la Galería de Arte Tretyakov. El materialista está retratado como un obeso cocinero de vientre desmesurado (de modo que sea inmediatamente obvio que se trata de un materialista; vive para su vientre); tiene un cuello grueso y es miope, con anteojos sobre la nariz (una alegoría claro está); su expresión es de escéptica autosuficiencia. Escucha con irritación y obvia desaprobación lo que le dice el idealista, de aspecto afectado. Este último es un hombre delgado, que podría volar por el aire como una pluma; viste ropas deshilachadas y gastadas, tiene un cuello que se podría estrangular con dos dedos; el cabello revuelto (la preocupación mental le impide peinarlo); una expresión distante en la mirada, y en el rostro el tenue fulgor rosado de los sueños. Tal vez un idealista así descrito no sea de vuestro agrado, pero al menos es mejor que ese gordo cocinero. Esta concepción, según la cual el materialista es un hombre algo estúpido, de horizontes más o menos limitados, que valora solamente lo material, y el idealista es una persona inspirada, que vive en otros mundos y está colmado de imágenes brillantes e intangibles y música maravillosa, se repite una y otra vez, y ha llegado a tener cierta influencia en el conflicto entre ambas filosofías. En realidad, el idealista es un individuo superficial, y su *Weltanschauung* es idealista y superficial, incluso nebulosa.

Al idealista no le gusta la realidad, y no puede someterse a ella.

Hay momentos, es verdad, en que la realidad es detestable, y se convierte en una especie de rostro pétreo que mira con ojos despiadados. Someterse a tal realidad es someterse a la mezquindad de la vida.

Los materialistas militantes, por su parte, aceptan y aman la realidad, y la contemplan como la materia prima para sus luchas y actividad creativa. El idealista no puede ver este factor creativo; y esto no deriva simplemente de su naturaleza superficial; no es porque Ivan Ivanovich tenga un carácter más fuerte y esto le permita llegar a ser materialista, en tanto que Piotr Petrovich tiembla ante la realidad porque tiene estómago débil y músculos flojos. No; la razón de esto es mucho más profunda: clases, grupos e individuos que se encuentran proscritos de la vida, que son incapaces de someterse a la vida

porque de ella no han recibido mas que sinsabores —aunque exteriormente hayan alcanzado el peldaño más alto de la escala social, tienen los nervios y el estómago hechos jirones, y están totalmente separados de la vida, incapaces de disfrutarla— abandonan las costas de la realidad rumbo al reino de lo imaginario, un mundo superficial y nebuloso que comienza, para ellos, a remplazar la vida. Es muy posible que esto les parezca maravilloso. Nosotros los damos por muertos; ¿qué significan para nosotros? Que se envenenen como les plazca. Y sin embargo, están creando una filosofía, una pseudociencia y una forma de arte que es generalmente una negación de la vida.

Nuestro contemporáneo Eichenbaum, erudito de la literatura y las bellas artes, por ejemplo, dijo estas notables palabras:

“¿Por qué creen que el arte se vincula con la vida? Quizá se vincule más con la muerte”. Eichenbaum piensa que la muerte tiene una mayor cualidad poética que la vida, porque evidentemente es una persona superficial, carente de estabilidad y de principios firmes; por esto le agitaba todo lo que es de índole calmante y adormecedora, todo lo ajeno a lo utilitario, todo aquello que es bello por sí mismo.

Chernichevsky comprendió que el formalismo sostiene que sólo la forma es válida en el arte; que el arte es ilusorio y debe ser valorado precisamente por su índole ilusoria.

Pero Chernichevsky, por su parte, no era así. Puede decirse que un materialista como Chernichevsky es alguien que está apasionadamente, con cada célula y fibra de su ser, enamorado de la Naturaleza, de la realidad, de la vida. Sin embargo, esto no significa que aceptara la vida incondicionalmente. Al contrario: porque amaba la vida y su desarrollo, amaba todo lo que es positivo en ella, veía que la vida en la Naturaleza, y especialmente en la sociedad, estaba encuadrada en condiciones anormales. En nombre de su amor por la vida, redobló su odio hacia todo lo que retrasaba su crecimiento, y aceptó una lucha y todo el sufrimiento que la acompañaba, porque podía vislumbrar la victoria futura. La victoria era la transformación de la realidad misma, purgándola de toda impureza, de todo lo que era monstruoso, absurdo o viciado.

Como ya fue señalado, Chernichevsky trazaba constantemente una analogía entre el amor por la vida y el amor sexual; pero esto no significa que haya sido algo parecido a un freudiano. El sentido de esta analogía es el siguiente: el amor de una persona por el cuerpo de otra persona, el deseo de poseer y gozar; todos estos sentimientos se vinculan de manera fundamental con la riqueza misma de la vida, con su verdadera fuerza; esta alegría de vivir, tan característica de los representantes de las nuevas clases en ascenso, conduce a esa valerosa filosofía del combatiente victorioso, basada en la idea del esfuerzo, es lo que forma a un materialista. Y repito: consideramos incorrecto *a priori* —e intentaré probarlo— creer que en la *Weltanschauung* de Chernichevsky no hubiera cualidad radiante; que aquella no contuviera nada que pudiera llamarse belleza o poesía. Al acercarnos más a Chernichevsky, advertimos que su vida alcanzó pleno florecimiento; que Chernichevsky fue una de las personalidades más maravillosamente versátiles y maduras que hayan existido. Y todo su enfoque, así como en verdad toda su vida, están marcados con el sello de la fuerza, la belleza y la poesía.

Sabemos que Chernichevsky fue un *raznochinets*, un seminarista, hijo de un sacerdote. ¿Por qué los terratenientes de esa época, pertenecientes al tipo de cultura señorial (incluso los terratenientes más liberales, como Turguenev), se inclinaban hacia sueños y ensueños?, y ¿por qué la realidad les parecía tan tosca? Esto era, claro está, porque estaban totalmente divorciados del trabajo duro, de la lucha por la existencia. El terrateniente en su casa solariega estaba apenas medio vivo. Podía llenar su vida con las experiencias artificiales, la música, el galanteo dentro de su círculo, la invención de todo tipo de dramas, los viajes, etc., pero igual se sentiría totalmente incapaz de captar la realidad. Toda su perspectiva delataría el refinamiento artificial derivado del tipo de vida que vivía. ¿Cuál fue, en verdad, la lucha política del terrateniente, a partir, digamos, de la rebelión de Pushkin al empezar su vida? Era una lucha de tipo intestina. El decembrista revolucionario se apoyaba en el hombro de Nicolás, diciendo “padre mío, mi zar”, etcétera. Era una discusión entre ellos, una discusión totalmente artificial, y la lucha quedaba velada

tras el alto ideal de servir a una u otra causa. Es cierto que algunos de ellos terminaron en el patíbulo, y en verdad los guiaba el deseo de extender en cierto modo los derechos de los sectores dirigentes de la burguesía; pero no era el tipo de conflicto directo y sangriento que surge porque es imposible vivir junto a la autocracia; no porque la propia conciencia no lo permite —esto es de importancia secundaria—, sino por que se está obligado a ello por los problemas de la existencia misma.

Un *raznochinets* es algo totalmente distinto. Debido a su propia posición en la vida, un *raznochinets* no podía sino convertirse en revolucionario, a menos que careciera por entero de programa político maduro y se hundiera en el lodo común. Aunque provenía de la familia de un sacerdote, Chernichevsky tuvo que trabajar desde la infancia. La vida fue dura para él, tanto en el seminario como en su casa. Como él mismo relata: "Teníamos lo suficiente para comer, es cierto, pero nunca había dinero, y cuando hacía falta un nuevo par de botas, conseguir el monto era siempre una cuestión larga y complicada".

Quizá recuerden ustedes que Chernichevsky no abordó la cuestión del matrimonio como un terrateniente, que siempre tenía más que suficiente de todo y podía casarse con diez esposas si quería. Chernichevsky tuvo que tener en cuenta si cometía o no una acción innoble al atreverse a hacer suya a su amada, cuando tal vez, siendo su esposa, moriría de hambre. Este enfoque severo estaba inevitablemente condicionado por la cruel realidad, por la vida misma. Para un terrateniente esto, claro está, resultaría antipoético.

Permítanme leerles una interesante conversación entre Turguenev y Nekrasov, que ilustra con claridad este ángulo de clase:

Un día, cenando con Nekrasov, dijo Turguenev:

— "De paso, el *Sovremennik*¹² pronto se convertirá exclusivamente en una publicación seminarista; ¡no hay en él un solo artículo que no haya sido escrito por un seminarista! "

— "¿Qué importa quién escriba los artículos, mientras surtan efecto? " —objetó Nekrasov—.

— "Les aseguro, caballeros, que ahora distingo a un seminarista

hasta en la casa de baños", dijo uno de los literatos presentes; 'ante un seminarista se puede percibir el olor a aceite de oliva barato y negro de humo; las lámparas comienzan a brillar con opacidad por la falta de oxígeno, y se hace difícil respirar'.

— "¿De dónde brotaron los seminaristas?" preguntó Annenkov, el amigo de Turguenev. — "¿Cómo es que han invadido la literatura?"

— "Es porque los tiempos han cambiado", contestó Nekrasov. — "El público exige ahora que se analicen problemas sociales, algo que nosotros no podemos darle. Hay que confesar que también en otros aspectos hay un enorme abismo entre ellos y nosotros. El más estricto juez moral no hallaría en sus vidas nada censurable, pero en la nuestra, cuánta suciedad encontraría. En sus principios morales son duros como el acero, mientras que nosotros somos gente destrozada" ¹³.

¿Qué podía decir Chernichevsky —una gran personalidad y un seminarista, un típico representante de la primera ola del movimiento democrático cercano al pueblo—, ¿qué dijo cuando abordó el problema de la estética? Que una persona auténtica y sana ama la realidad, ama la Naturaleza, ama al hombre y ama la vida. Los estetas elegantes —tanto filósofos como prácticos— y los artistas llenaban la vida con toda clase de basura; con desechos estéticos pintados, discordantes y estilizados; por añadidura, sostenían que todo esto era reflejo de ideas, un resplandor divino que iluminaba nuestro penumbroso mundo; que los genios eran los portadores de estos magníficos dones, al ver los cuales nuestra patética realidad no podía sino inclinarse avergonzada. Todo esto era un intento de una clase —que no solamente estaba divorciada de la vida en su conjunto, sino que además empezaba a morir socialmente— por desacreditar la realidad viviente, y con ella desacreditar también la lucha, imponer su propio paraíso artificial, su propio narcótico *Jardín del Edén* artístico, a las demás clases, a la juventud, a la nueva generación en ascenso.

Chernichevsky, por cierto, defendió la sagrada pureza de la democracia de toda esta pseudoestética que, aunque beneficiosa a primera vista, procuraba en realidad envenenar a la joven democracia. Esto explica la actitud desconfiada de Chernichevsky hacia el arte, que lo llevaba a rechazar un arte que se

considera el maravilloso reflejo de una existencia superior, porque es un puro fantasma, que se limita a asumir la forma de lo que existe en los hechos, sin su transitoriedad, peso, firmeza o carácter fortuito, etcétera.

Chernichevsky condenaba todas esas formas de arte como ficticias y débiles, y demostraba que, desde un punto de vista auténticamente estético —el máximo desarrollo de la vida— tales formas no alcanzan a la realidad y no tienen un verdadero derecho a existir.

Pero de esto no se desprende que Chernichevsky creyera que el arte no debe existir de ninguna manera, como supuso Pisarev; ni tampoco que no comprendiera que el arte tiene un papel sumamente importante a cumplir. Este fragmento así lo indica:

“Definiendo la belleza como manifestación completa de una idea en un caso concreto, debemos llegar inevitablemente a la conclusión de que ‘la belleza en la realidad es sólo un fantasma, situado allí por nuestra imaginación; de esto se desprende que ‘en términos estrictos, la belleza es un invento de nuestra imaginación; en la realidad, o (como diría Hegel) en la Naturaleza no hay verdadera belleza’. De esta conclusión se desprende que ‘el arte tiene en su origen los esfuerzos del hombre por compensar la falta de belleza en la realidad objetiva’ y que ‘la belleza, creada por el arte, ocupa un nivel más elevado que la belleza de la realidad objetiva’; todos estos pensamientos constituyen la esencia (de la estética de Hegel y son parte de ella) no por accidente, sino como resultado de un desarrollo estrictamente lógico del concepto básico de belleza.

En oposición a esto, de la definición *belleza es vida* se desprende que la forma auténtica y más alta de belleza es precisamente la que se encuentra en la realidad, y no la que ha sido creada por el arte; con tal idea de la belleza en la realidad, el arte debe ser explicado como proveniente de un origen totalmente distinto; después de esto, la significación material del arte aparece también de modo totalmente distinto”¹⁴.

Chernichevsky señaló que las emociones estéticas del hombre

de ningún modo se vinculan solamente con la belleza. Otros estetas, por supuesto, también lo sabían, y se refirieron a fenómenos estéticos tales como lo elevado, lo cómico y lo trágico. Me abstendré de analizar lo elevado y lo cómico, porque en esto hay poco que discutir; pero antes de pasar a las ideas de Chernichevsky sobre la función social del arte, me explicaré un momento sobre su definición de lo trágico. Plejanov consideraba algo tosca e incompleta esta parte de la *Estética* de Chernichevsky.

La idea de lo trágico, predominante en la época de Chernichevsky, había sido inherente a los grandes trágicos del mundo antiguo. En su inmortal *Poética* (sobre la cual, dicho sea de paso, Chernichevsky escribió un estudio especial), Aristóteles explicó la idea fundamental de la tragedia según la veía el mundo antiguo. Hegel y Fichte, los reyes de la estética a mediados del siglo pasado, tomaron mucho de esta idea. La interpretaban así: La tragedia describe el destino de una persona grande e importante, un individuo destacado, que parece como resultado de su trágica culpa. Lamentamos que este individuo perezca porque es una persona espléndida, pero tenemos que admitir que se ha hecho justicia. ¿De qué es culpable? Representa la fuerza, pero no puede aceptar su entorno; lleva en su interior algo nuevo y original, y no se inclina ante lo que se acepta en general, ante la ley. Los griegos definieron esto como *hubris*, orgullo. El *hubris* —el sentimiento de orgullo en la propia independencia— proviene de la *fuerza*, de un cuerpo fuerte, un espíritu fuerte, una posición social fuerte. El hecho de ser destacado conduce a este individuo a su perdición. En una era anterior, Herodoto dijo que cuando alguien sobresale entre los demás, los dioses lo matan inevitablemente, porque son envidiosos. Los dioses ven a la persona superior al común, como un criminal, porque son los guardianes de las normas. Quien se ha elevado por sobre lo común se ha vuelto interesante debido precisamente a su normalidad, su posición superior a lo común. Perecerá, en consecuencia, porque todo lo que excede a lo común, perece.

¿De dónde sacaron esta idea los griegos? ¿Por qué era necesaria para la democracia griega? Por el mismo motivo que hacía necesario el ostracismo. En este entorno democrático,

sumamente inestable e inquieto, los demagogos individuales, cualquiera que fuese la clase a la cual pertenecían, procurarían tomar el poder, pisotear a los demás; uno tras otro, surgirían tiranos mezquinos y fuertes, bajo distintos nombres, ya fuera como dictadores, como oradores públicos, como líderes de un motín aristocrático. Pero la auténtica democracia de clase media, con su *Areópago* y todas las instituciones surgidas para proteger la estabilidad de la nación, creó un código moral político definido, con el cual combatieron contra ese mismo *hubris*. Dijeron: "Si abandonas la clase media y trasgredes las leyes de tu patria, establecidas por la democracia de clase media (que regía en Atenas), perecerás". Esto era un antídoto social, como la mayoría de las éticas. Querían infundir en el pueblo un temor a destacarse demasiado. Si alguien se volvía demasiado importante y famoso, se lo expulsaba de la sociedad, sin que nadie explicara el motivo. Aquí se revela la profunda desconfianza de esta democracia inestable. Fichte —un individualista y defensor del individuo, que se situó en primer plano con la Revolución Francesa— dijo que la libertad moral del individuo nunca sería abolida. Pero Hegel, erigiendo el antiguo ideal democrático sobre un nuevo cimiento social, dijo que quien se enorgullecía y se enfrentaba con los avances eternos y legítimos de la idea, era simplemente ridículo.

Todo esto exasperaba sobremanera a Chernichevsky, y con razón. Decía que los grandes hombres a veces son felices, otras no. Cualquier cosa podía ocurrirle a cualquiera: no nos asustan con su charla. Le divertía la doctrina de la existencia del *destino*. Todo esto, en definitiva, eran simples cuentos de viejas, una característica de la *religión*; no servía más que para asustar a la gente con supuestas leyes eternas, que en realidad habían sido establecidas por un entorno social nítidamente definido para combatir contra la independencia humana. Esto no es tragedia. La tragedia aparece en cada suceso terrible, en cada final terrible, en cada *sufrimiento* del género humano, aunque sea totalmente innecesario. Y en verdad, ¿por qué es trágico que alguien perezca siendo culpable, y no lo es que perezca siendo inocente? Tras una serie de brillantes victorias, Gustavo Adolfo fue muerto en una batalla por una bala perdida; ¿por qué esto no es trágico?

Según Plejanov, Chernichevsky se equivocaba al declarar que todo lo *terrible* también es *trágico*. Hay una diferencia entre lo trágico y lo simplemente terrible. No hay nada que aprender de lo meramente terrible; no hay material para una obra creativa auténticamente trágica. Hegel y Aristóteles, según Plejanov, están más en lo cierto. La tragedia es una muerte lógica. Su significación, sin embargo, no reside en que el héroe perezca por obra del destino y de dioses envidiosos, sino en que los profetas y precursores de un *nuevo mundo* y nuevas convicciones chocan con el *viejo mundo*, e inevitablemente perecen. Este destino de los profetas de un nuevo mundo, que nos parece un destino espléndido, que suscita nuestra simpatía y también es, no obstante, un destino inevitable, porque son las primeras golondrinas de una primavera que todavía no ha llegado: todo esto es verdadera tragedia.

Dijo Plejanov que la posición de Chernichevsky respecto de la tragedia es sacada de un contexto social, que aquél no abordaba el tema como en opinión de Plejanov debía abordarlo un marxista, es decir, desde un punto de vista de lucha de clases.

Quisiera objetar aquí que la tragedia no es siempre la tragedia de los precursores; que no es simplemente la colisión entre un individuo y la sociedad o entre un representante de una clase más débil y una clase más fuerte. No se, en verdad, por qué la muerte de Gustavo Adolfo no es trágica; o por qué, si una casa se derrumba y mueren aplastados mujeres y niños, esto es un simple accidente y no una tragedia.

¿Cuál es el origen del sufrimiento, de una muerte prematura y horrible? Es el resultado de nuestra debilidad ante la Naturaleza; el resultado de lo que se llama casualidad pura. A veces nuestra existencia es destruida por fuerzas ajenas a nuestro control, y estas no son necesariamente fuerzas sociales. Aquí juega un papel el orden social burgués: debido a su desorden, su dispersión, su desarticulación, somos débiles ante la Naturaleza. Marx dijo que la gente *necesitaría* la religión en tanto necesitara consuelo por ser *débil* ante la Naturaleza. Cuando el hombre haya conquistado la Naturaleza, ya *no necesitará* la religión; y el sentimiento de tragedia que impregna toda nuestra existencia, desaparecerá. Cuando Engels habló del

salto desde el reino de la necesidad hasta el reino de la libertad", dijo que vivir el reino de la *necesidad* es una tragedia. Significa estar obligado a obrar contra los propios deseos; encerrar la vida propia en un marco que no corresponde a los propios deseos. El salto al reino de la libertad, por otro lado, significa que uno puede moldear la vida según sus deseos, vale decir, según las leyes de la propia existencia, y esto señala el final de la tragedia humana. El hombre domina gradualmente la Naturaleza. Desde este punto de vista, el capitalismo aparece como un estado de cosas en que el hombre cae bajo el poder de una sociedad desorganizada, bajo el poder de la máquina; el arma que él mismo creó para esclavizar la Naturaleza. Pero el capitalismo es la esclavitud final. Cuando el socialismo haya transformado la máquina en el genuino servidor de la sociedad organizada, cuya voluntad se hace ley, habrá tenido lugar la transición, de la trágica introducción del hombre en la historia, a la verdadera historia racional de la humanidad.

Por eso considero que Chernichevsky tenía fundamentalmente mucha razón, y que Plejanov consideró la tragedia muy importante, pero específica y parcial, frente a la enorme tragedia general, que Chernichevsky, con gran realismo, opuso a los artificios dictados por los intereses de clase de la democracia burguesa.

Los idealistas discuten y procuran arrojar dudas sobre la existencia y estabilidad de la realidad. Dicen que la realidad es transitoria y fugaz, o incluso que esencialmente no hay realidad: ¿dónde está? Cuando pronuncias tu última palabra, ya se fue; el momento que llamas presente pasa de largo, y es imposible detenerlo siquiera por un segundo: ya estás viviendo en el futuro que, a su vez, se convertirá en el pasado. ¿Dónde está, entonces, esta realidad? Es simplemente un fenómeno imaginario, fugaz. El arte, en cambio, procura detener la realidad lo más posible. La rosa pintada por un artista vive mucho más tiempo que la rosa real.

Chernichevsky, que conocía esta línea de razonamiento, contestó así:

"Sería tan aburrido volver a vivir lo que ya se ha experimen-

tado, como escuchar por segunda vez un relato cómico, por interesante que haya sido la primera vez. Hay que distinguir los deseos reales de los deseos imaginados, que realmente no quieren ser satisfechos de ningún modo; que la belleza nunca se marchite, en realidad es un deseo de la imaginación. 'La vida avanza como una ola, llevándose en su corriente la belleza de la realidad', dicen los estetas. Es cierto; pero al avanzar la vida, también nuestros deseos avanzan, es decir, su contenido se modifica; por consiguiente, el pesar ante la desaparición de un bello fenómeno es un producto de nuestra imaginación; un fenómeno bello desaparece, finalizada su tarea, dejando atrás tanto gozo estético como el día actual puede contener; mañana será un nuevo día, con nuevas exigencias, que sólo una nueva belleza puede satisfacer. Si la belleza fuera realmente estacionaria e inmutable —*inmortal*, como exigen los estetas—, se volvería aburrida y repugnante. Una persona viviente no es afecta a lo inmóvil en la vida; por eso nunca llega a satisfacerse de contemplar la belleza viva, mientras que se sacia con rapidez de ver un *tableau vivant*, que los sumos sacerdotes del arte prefieren a las escenas vivas"¹⁵.

He aquí dos filosofías diametralmente opuestas. Una apología de la paz y la quietud: alguien ha encontrado algo que le gusta, y entonces pide al tiempo que se detenga, a la vida, que espere. Quiere que todo se detenga en ese instante. Muy pronto pasará el auténtico goce, el goce de un novicio, y lo remplazará un bienaventurado asombro; una sensación que, según prometen los sacerdotes, disfrutaremos en el paraíso cuando contemplemos eternamente a Dios nuestro Señor, mientras nuestras almas se disuelven en la bienaventuranza; el *Nirvana*, un celestial hundirse en la no existencia, en el aniquilamiento. Todas estas inmóviles bellezas son medios de *auto-hipnosis*, un medio tan infalible de mellar nuestros sentidos como el uso de drogas. Es huir de la vida.

No es esto lo que quiere Chernichevsky. El quiere que la vida vibre; sólo entonces es bella. Quiere que se modifique constantemente. Este es su enfoque revolucionario de la vida, una idea inherente a la personalidad auténticamente activa; y solamente esas personalidades son dignas de la vida. Aquellos

que consideran a la paz y a la quietud como lo más importante de la vida, que vayan al cementerio; allí las encontrarán.

Pasemos a un análisis del choque entre estos dos grandes escritores —Chernichevsky y Plejanov—, sobre la cuestión de la significación del arte. Chernichevsky la define así:

“El signo característico general del arte, que revela su esencia, es la reproducción de la vida; las obras de arte suelen tener otro significado: la explicación de la vida; también a menudo son la evaluación de los fenómenos de la vida”¹⁶.

En su opinión, el arte es idealista y reproduce la vida, esos rasgos de la vida que podrían interesar al hombre. Los rasgos esenciales son descritos en primer plano, en tanto que se omiten por completo los menos importantes. Esto tiene como efecto la *explicación* de la vida. Aquí “explicación” no significa comentario o traducción al lenguaje racional. Significa lo siguiente: leyendo las líneas de Gogol sobre Plyushkin, se logra una comprensión clara de lo que es la vejez avarienta, inhumana y sin vida. Quizá nunca se la encuentre en la vida misma, o por lo menos, no comprendida con tanta claridad.

“La significación fundamental del arte es la reproducción de todo aquello que interesa al hombre en la realidad. Pero quien se interese en los fenómenos de la vida no puede dejar de evaluarlos, consciente o inconscientemente; aunque lo deseara, un poeta o un artista, ambos incapaces de dejar de ser humanos en general, no podría negarse a ofrecer su evaluación de lo que ha descrito; ella se revela en su obra, y esta es la nueva significación de las obras de arte, con la cual este se convierte en una de las actividades morales del hombre.”¹⁷

Para no citar demasiado, detengámonos aquí, y pongamos en orden lo que se ha dicho.

¿Qué es el arte, según Chernichevsky?

El hombre se interesa en muchas cosas de la vida; quiere no sólo captar el objeto que le interesa con su intelecto, sino también absorberlo, registrarlo, aproximársele, estudiarlo con la cabeza y el corazón; y en esto le ayuda el artista. Belinsky ya estableció (y Chernichevsky hace la misma referencia) que cuando un artista habla de algo, no lo explica mediante conceptos, sino mediante imágenes. Pero sus imágenes son

explicativas. ¿Por qué? Porque evitan lo fortuito y ofrecen sólo aquello que es más importante. De este modo, los fenómenos de la vida se vuelven comprensibles, más claros y más convincentes. Pero claro está que la convicción no se logra porque el artista diga, por ejemplo: "quiero a este hombre, pero a ese otro no", e indique por qué, mediante un diluvio de razonamiento propagandístico. Es verdad que el mismo Chernichevsky hace esto a veces en sus obras artísticas, pero lo considera erróneo. Afirma que nuestra evaluación de la vida debe surgir de esta explicación mediante imágenes proyectadas en audaz relieve. Que se ame o se odie; que tal o cual carácter o fenómeno, descrito por el artista, suscite en nosotros piedad o respeto, depende de toda nuestra actitud, de nuestras convicciones, de cómo reaccionaríamos al respecto en la vida. Sólo que en la vida, quizás, no podríamos captarlo inmediatamente, y lo pasaríamos de largo, mientras el artista nos ha ofrecido, en esta imagen, lo más esencial, y nosotros lo hemos absorbido.

¿Puede decirse que haya, en este juicio sobre el arte, algo que no podamos aceptar hoy? Y sin embargo, este juicio de Chernichevsky —que un artista explica, y evalúa la vida— asusta a Plejanov, quien declara: "En cuanto concierne a la evaluación de un artista auténtico, la influencia filosófica, ética o social de sus obras sobre la gente, nada tiene que ver. Tal influencia es posible, por supuesto, pero no hay por qué empeñarse en atribuir al arte esos objetivos académicos". Plejanov, claro está, renuncia al arte por el arte; es obvio que un artista está incorporado a la vida ideológica de su época, si en verdad es un gran hombre, especialmente si es representante de la clase dirigente. Pero, dice Plejanov, el ilustrador se revela en Chernichevsky al considerar que la significación especial del arte no reside en las imágenes del artista, ni en lo intuitivo, ni en lo que distingue específicamente la literatura artística de la actividad intelectual en general, sino en lo que la hace afín a la actividad intelectual. Plejanov cita con horror las palabras de Chernichevsky en el sentido de que la poesía implica invariablemente todo tipo de conocimientos. Piensa que Chernichevsky valoró en el arte precisamente lo menos importante: meras bagatelas y trivialidades; que valoró algo

que estaba presente, pero sólo de manera casual; precisamente por no utilizar esos elementos, que lo hacen afín al intelecto, logra el arte su efecto más vigoroso, más genuino y más educativo. Plejanov ve aquí una falla en las ideas de Chernichevsky sobre el arte, derivada en su opinión, del notorio intelectualismo de éste.

Plejanov y Chernichevsky coincidirían en que la creación artística es una actividad moral. Es imposible considerar la obra creativa de un artista "puro" (rechazado tanto por Plejanov como por Chernichevsky) como actividad moral; si las obras de arte dan una evaluación, y si como resultado de esta evaluación nos volvemos más sabios respecto de la vida, más capaces de discernir los fenómenos de ésta y recibir un renovado estímulo para la acción progresiva, entonces, por supuesto, el artista ha cumplido su misión moral.

¿Cuál es aquí la gran diferencia entre Plejanov y Chernichevsky? Que Plejanov teme a Chernichevsky como racionalista e ilustrador; teme que la motivación ulterior de Chernichevsky sea obligar al artista a llevar adelante esta misión moral. Dice Plejanov: "Observamos las cosas, cómo surgen en la Naturaleza y en la sociedad, y elucidamos sus causas". Podemos ver ante nosotros, por ejemplo, toda una época en que los artistas no cumplen su misión moral, sino que se ocupan de lo que se denomina arte por el arte; sin embargo, no puede ser de otro modo, al igual que las rosas no pueden florecer en invierno, ni la nieve caer en verano. Quienes se divorcian de la vida, quienes no están satisfechos con la realidad, miran invariablemente hacia el mundo de los sueños y la fantasía. Debemos comprender y reconocer esto. Cada flor tiene su estación; y en nuestra era crecerán flores correspondientes a ella. Pero dictar nuestra voluntad, determinar qué debe ser el arte, es imposible, dice Plejanov. Debemos olvidar ideas tales como: Queremos este tipo de arte; el arte debe ser así. No; tomemos el arte tal como lo hizo la vida, y expliquemos en términos marxianos qué clase ha expresado en él sus tendencias. En su artículo "La teoría estética de Chernichevsky", dice Plejanov:

"En nuestro artículo sobre las concepciones literarias de Be-

linsky dijimos que éste, en sus discusiones con los partidarios del arte puro, abandonó el punto de vista de un *dialéctico* por el punto de vista de un *ilustrador*. Con todo, Belinsky estaba más dispuesto a ver el problema desde una perspectiva histórica. Fue Chernichevsky quien trasladó el problema definitivamente al ámbito de la *teorización abstracta* sobre la 'esencia' del arte; mejor dicho, sobre *qué debe ser el arte*. 'La ciencia no se considera más elevada que el arte, y en esto no hay descrédito', dijo al finalizar su disertación. 'Tampoco el arte debe considerarse más elevado que la realidad... Que el arte se contente con su exaltada función: ser un sustituto de la realidad en ausencia de ésta, y ser un libro de texto de la vida para el hombre'."

Plejanov, podría decirse, clama al cielo: "Estas son las concepciones del tipo más acabado de *ilustrador*. Ser un libro de texto de la vida significa servir al desarrollo intelectual de la sociedad. En esto ve el *ilustrador* la función principal del arte"¹⁸

Tomemos el toro por las astas y veamos qué quiere Plejanov; primero en la esfera de la estética y luego en la esfera de la ética.

Plejanov quiere un enfoque marxista, analítico y objetivo de las cosas; dice: No prescribáis nada a la vida; en cambio, elucidadla. No analizaremos si Plejanov tenía ideas parecidas en todos los terrenos; pero sostenía que, en la esfera del arte, un marxista nunca debería decir: el arte *debe ser* así y así, sino decir siempre: El arte *es* así y así, y *es* por este motivo.

Sí; antes del marxismo, la gente no tenía sino una vaga idea de la esencia de los fenómenos sociales. Chernichevsky era un materialista premarxista; es fácil, por eso, que haya podido exagerar el poder del intelecto humano y la voluntad humana. Como ya saben, Chernichevsky no creía en el pueblo ni en el poder del pueblo, y Plejanov tiene razón cuando dice que aquél no era un *narodnik*¹⁹ de ningún modo. Amaba al pueblo y quería verlo libre de la opresión, pero no creía que el pueblo mismo lograra esto. El pueblo no lucharía, no se levantaría por sus derechos en una rebelión universal, hasta que lo despertara otra fuerza: la intelectualidad, la intelectualidad

avanzada, encabezada por él, Nikolai Gavrilovich, por Dobrolyubov y otras personas como ellos. La intelectualidad y sus organizaciones revolucionarias podían liberar al pueblo mediante la incesante diseminación de propaganda entre otros como ellos; mediante la agitación entre el pueblo, y acaso mediante el terrorismo (como dije al comenzar mi conferencia, Chernichevsky dijo inequívocamente: "No temo la su-ciedad ni la sangre").

Plejanov afirma que esto es socialismo utópico, y a este respecto no hay duda de que tiene razón. Desde este punto de vista, es la acción de un ilustrador²⁰. Chernichevsky era un utopista; pero veamos qué modifica el marxismo en las ideas de aquél sobre arte.

El marxismo ha dado un enfoque correcto de las leyes de acuerdo con las cuales se desarrollan los fenómenos sociales. Pero si quitamos del marxismo la idea de conciencia, del control conciente de los fenómenos, del papel activo que jugamos; si adoptamos el punto de vista de que debemos ver los fenómenos sociales como procesos, y descartar toda idea de participación activa, esto sería entonces marxismo menchevique del más descarnado. ¿Acaso no somos ahora la vanguardia de la clase mayoritaria, el proletariado, organizado en un partido, la más grande manifestación de percepción conciente que haya existido jamás?

Administramos un estado y abarcamos un gobierno que es una expresión de la dictadura del proletariado. Comprendemos que no es simplemente cuestión de emitir un decreto para que todo sea como queremos. Claro que no. Pero ¿puede decirse que no debemos discutir la forma de tal o cual fenómeno? Seríamos entonces los más acabados mencheviques. Pero somos bolcheviques marxistas, estadistas marxistas, y sostenemos esto: Nuestro primer acto, dictado por el marxismo, debe ser el estudio más concienzudo y objetivo de la estructura de clase de la sociedad; el estudio de la sociedad; el estudio de las tendencias de desarrollo de las fuerzas productivas; el estudio del comercio y la economía en su conjunto; un conocimiento de la ideología de los diversos grupos, las *superestructuras* basadas en ese organismo económico. Pero ¿significa esto que debemos limitarnos a definir simplemente

esas fuerzas objetivas? No; nosotros no nos pasamos el tiempo soterrados, no somos una intelectualidad desligada de las masas, sin nada que hacer salvo observar cómo avanza la vida, a izquierda o a derecha. Nuestras premisas deben ser, por supuesto, los datos objetivos de la vida; pero somos un partido dirigente, capaz de ejercer una enorme influencia en el curso de los acontecimientos. Tenemos que esbozar un plan sobre la base de un análisis objetivo y científico; y en la vida del país no hay prácticamente nada, incluida su cultura, que no interese a este plan. ¿Cómo es posible presuponer, por ejemplo, que podemos eludir el problema de qué tipo de literatura debemos valorar, desarrollar y apoyar, y cuál debemos combatir? Todos saben que el Comité Central del Partido ha emitido un manifiesto referente a la literatura.

Tomemos un ejemplo perteneciente a la esfera de la economía social. El desarrollo de la vida rural en condiciones burguesas es el siguiente: la capa intermedia —campesinos con posesiones de magnitud media— se ubica entre campesinos pobres y kulaks. Inevitablemente surge una capa superior, que forma una burguesía rural. Pero el efecto de estas es muy distinto bajo la dictadura del proletariado, bajo el poder soviético. No sólo afirmamos esto, sino declaramos de manera directa e inequívoca que depende de nosotros, ya que apoyamos a los campesinos pobres y los unimos a ellos y a los campesinos medios en granjas colectivas, aplicamos presión al kulak, alejamos de él al campesino medio, le quitamos sus posibilidades políticas y le aplicamos elevados impuestos.

Un árbol crecido en la selva da fruto amargo; pero después de injertarlo, da hermosas frutas dulces. Nosotros, alterando conscientemente los fenómenos naturales, somos precisamente ese tipo de jardineros; y tampoco hace falta que seamos milagrosos; esto no es ningún milagro, sino uso activo del conocimiento y del marxismo bolchevique.

Chernichevsky supuso que él y su grupo controlaban ya los fenómenos sociales, cuando en verdad ese minúsculo puñado de intelectuales no podía hacer nada de significación social, no podía inducir a los campesinos a seguirlo, no podía organizarlos. Es por esto que Chernichevsky fue utopista. Marx y sus discípulos establecieron que para que fuera posible una

revolución social, era necesario que antes, el capitalismo roturara la tierra con su arado de acero, creando así a su propio sepulturero: el proletariado; y éste debía organizarse. Entonces, en el seno del proletariado, comienza a formarse el Partido como su vanguardia consciente, cuyo poder reside en el conocimiento de las leyes a través de las cuales se desarrolla la sociedad; una sociedad donde el proletariado cumple el papel de avanzada. El marxismo, la sociología científica, nos protege de teorías fantásticas y arbitrarias, e indica la tendencia real de la historia. Pero si no-logramos nada aparte de este conocimiento, seremos simplemente arrastrados por la corriente. En Rusia, por ejemplo, el capitalismo no alcanzó sino una etapa muy baja de desarrollo; había muy pocos obreros en las ciudades pequeñas, y una revolución social habría sido inevitable recién después de muchos años. ¿Debimos realmente actuar dentro de los límites permitidos por el destino?

Los populistas, que quisieron recurrir al apoyo de los millones de campesinos y desatar una revolución, no pudieron hacerlo, por supuesto. Pero ¿es posible que el proletariado demuestre tener la fuerza suficiente para lograr lo que otros no pudieron hacer? Según Plejanov, esto es un retroceso. En el Congreso de Estocolmo, Plejanov gritó a Lenin: "Percibo algo viejo en sus nuevas ideas". ¿A qué se refería? A Chernichevsky. Se equivocaba, sin embargo, si creía ver algo nuevo en todo esto; era marxismo legítimo. En 1877, Marx escribió su famosa carta a Mijailovsky, que los mencheviques procuraron descifrar durante mucho tiempo, antes de llegar a la conclusión de que Marx bromeaba, simplemente. Pero Marx era una persona seria, que nunca se habría puesto a bromear en sus cartas a los revolucionarios rusos. Esta carta angustió y atormentó a uno de los mejores hombres del país: Gleb Ivanovich Uspensky, quien la leyó y releó derramando sobre ella amargas lágrimas. ¿Por qué? Marx decía que Rusia había dejado escapar una oportunidad excepcional: un grupo de su intelectualidad revolucionaria podía haberse situado a la cabeza de un movimiento revolucionario campesino y modificado el curso de los acontecimientos, el curso del desarrollo histórico. Pero ahora —decía Marx— el momento ha pasado, no se podía hacer esto, y Rusia había entrado irrevocablemente en

el camino del capitalismo. Uspensky comprendió esto, y creyó en la veracidad de lo que decía Marx; pero los "marxistas" mencheviques dijeron que Marx bromeaba o se equivocaba. Uspensky se dio a la bebida y enloqueció; en esto influyó la carta de Marx, entre otros factores. Uspensky pensó que habiendo pasado ese momento, el país perecería. Pero esto no era lo que pensaba Marx, quien decía: Como los demás países, los países "profanos", vuestra "santa Rusia" ha emprendido el camino del capitalismo.

En otras palabras: ahora esperen al proletariado. Cuando el proletariado esté allí, habrá llegado vuestro momento; pero sin el proletariado no habrá revolución. Cuando llegó el proletariado, los siete a ocho millones de hombres encolumnados demostraron ser los verdaderos guías y organizadores del ejército de cien millones de campesinos.

Nosotros seguimos esta "vieja" idea de Lenin. El capitalismo, en efecto, no había madurado aquí lo suficiente, y el proletariado no constituía aún la mayoría de la población; pero aprovechando la situación histórica de nuestro país, que preparó el camino para la sublevación agraria de los campesinos, consideramos necesario arriesgar una revolución social.

Algunos objetaron: Está bien, admitimos que han logrado tomar el poder en sus manos, pero ¿qué harán ahora con esos campesinos? Una vez que hayan recibido su tierra, ya no podrán hacer nada más con ellos. ¿No creerán posible construir el socialismo en un país donde la mayoría de la población es campesina?

Los bolcheviques marxistas, sin embargo, no se alarmaron. Dijeron: No creemos, sino que sabemos que eso es posible. Es posible si conseguimos erigir un sólido estado soviético, una dictadura del proletariado que conduzca a los campesinos. En tales circunstancias, es posible, sin duda alguna, que los campesinos avancen hacia el socialismo a través de su método propio y característico: el método cooperativo, que incluye tanto la tierra labrantía en común como la colectivización; un método que fue discutido en el Décimoquinto Congreso del Partido.

Esta distinción entre el fatalismo menchevique y la acción bolchevique es lo que debemos recordar en nuestras discusiones sobre literatura.

¿Tiene derecho la crítica actual a hablar de la literatura desde el punto de vista de lo que debería ser? ¿Puede, tiene derecho a decir que los escritores están sujetos a escribir a pedido, que los mejores lectores exigen material que aumente su conocimiento, que les permita estudiar la vida de las clases y grupos sociales del país en su período transitorio? ¿Tenemos derecho a exigir que los escritores pinten personajes positivos, que ejemplifiquen cómo debe ser un joven ciudadano de nuestra república; a exigir que los escritores sean capaces de marcar y presentarnos como despreciables los vicios y defectos que estorban nuestro desarrollo? ¿Tenemos derecho a imponer a la literatura estas exigencias éticas? ¿Estamos en lo cierto o no cuando damos la espalda a los “dulces sonidos y ruegos” y declaramos que nuestra literatura debe ser una fuerza ética, que debe contribuir a nuestra autoeducación; que nuestra literatura es, en sí misma, un proceso de autoeducación para nuestra clase? Creo que lo estamos. Y ¿quién tiene razón, entonces: Plejanov, que sostiene que es un gran pecado decir que nuestra literatura debe ser así, o Chernichevsky, con sus ideas sobre la actividad moral del escritor? El mismo Plejanov dijo que cada clase crea una literatura a su propia imagen y semejanza, para sus propias necesidades; dijo que cuando una clase avanza, todas sus acciones son *acciones conscientes*. Por ejemplo: cuando la era de la caballería, en su apogeo, creó la novela caballeresca, destinada a acrecentar el respeto del caballero hacia sí mismo; esto no fue hecho de manera inconsciente, sino con una gran proporción de conciencia de clase.

Claro está que no toda la cultura de una clase surge conscientemente, pero cuanto más consciente, más organizada es, tanto más conscientes serán todas sus acciones.

La clase proletaria no puede permitir que la literatura crezca como hongos en un leño. La nueva clase en ascenso, el proletariado, se caracteriza por una actitud de jardinero, de cultivador de la vida. Su método no es sólo una explicación de la realidad frente a las leyes naturales, sino también una combinación técnica que modificará el desarrollo de los fenómenos. Esta es la cualidad activa en el marxismo.

Por eso digo que la estética de Chernichevsky, con su apa-

sionado odio hacia el concepto del arte como sustituto de la realidad, con su profundo amor por la realidad, con su deseo de que crezca, se desarrolle y florezca la vida auténtica, con su actitud negativa hacia la falta de vida y su afirmación de que el arte refleja lo que interesa al hombre, y no refleja todo simplemente como un espejo. Por eso digo que la estética de Chernichevsky es importante y aceptable para nosotros. La línea fundamental de pensamiento de Chernichevsky: que el arte evalúa la vida, que suscita en nosotros una reacción emocional definida hacia lo que se describe, y que el artista tiene una influencia moral y contribuye a elevar la cultura, es absolutamente correcta. Declaramos que, aunque Chernichevsky no era marxista, nosotros, marxistas, podemos aceptar su enseñanza. Al no poseer el método marxista, por ejemplo, no habría podido explicar el motivo de la transición en la literatura rusa desde el decenio 1820 hasta el 1830. Tenemos un reflector marxista que ilumina las raíces ocultas de los acontecimientos, el vínculo necesario de los fenómenos; ésta es nuestra enorme ventaja. Pero siendo dueños de los medios para el análisis científico, no debemos olvidar el papel activo que debemos cumplir; un papel que Chernichevsky comprendió muy bien.

Hagamos ahora una pequeña incursión al ámbito de la ética de Chernichevsky. Plejanov no dedicó muchas páginas a este tema, pero lo que escribió es extraordinariamente profundo y eficaz. La teoría de Chernichevsky sobre la ética no es particularmente complicada, y se la puede resumir en un pequeño número de tesis categóricas.

Para determinar la esencia del punto de vista ético de Chernichevsky, Plejanov cita el siguiente fragmento suyo:

“Cuando se examinan con atención los impulsos que controlan las acciones de la gente, se comprueba que toda acción, buena o mala, noble o mezquina, proviene de un solo origen en todos. Una persona se conduce, como mejor le complace conducirse; la controla un sentido común que la lleva a rechazar lo que le dará menos beneficio o menos placer, y orientarse hacia lo que le dará más beneficio y más placer²¹.”

Aquí Chernichevsky se adelantaba a la pregunta: ¿Negaba

acaso el autosacrificio, el hecho de que un hombre es capaz de morir por sus seres queridos, por su patria, por un ideal, etc.? Chernichevsky no lo negaba. Parecería entonces un egoísta algo excéntrico, que preferiría su propia aniquilación por ser más beneficiosa. Sin dejarse desconcertar por esto, Chernichevsky decía:

“Una persona quisquillosa preferiría enfrentar la muerte por hambre antes que tocar alimentos corrompidos por la suciedad; para alguien habituado a respetarse, la muerte es mucho más fácil que la humillación”²².

Esta posición ética es sumamente importante, porque atestigua que la ética chernichevskyana no es primitiva ni mucho menos. Dice que hay ocasiones en que, no sacrificándose, uno se condena a una vida extraordinariamente miserable; una vida que acaso fuera exteriormente humillante —viviendo en el temor de esto o aquello, o en la esclavitud, entre humillaciones, insultos y sufrimientos, etc., o quizá el respeto por uno mismo disminuyera en tal medida que, como resultado, toda alegría de vivir se extinguiera. Una persona que no se considere digna de vivir, que se desprecie, que oiga constantemente una voz condenándolo, no tiene anhelo de vivir, y si es inteligente, preferirá morir. Es mejor morir que vivir una vida llena de humillación.

Plejanov tiene toda la razón cuando dice que las preferencias de un hombre, o su modo de conducirse, no dependen para nada de su razón o sentido común. Aunque adoptáramos un punto de vista racional; aunque creyéramos que cada persona piensa antes de actuar, tendríamos que decir que en su razonamiento interviene cierta cuota no fácilmente definible. ¿Por qué, por ejemplo, un hombre prefiere robar para no pasar hambre, mientras que otro prefiere morir de hambre antes que robar? ¿Podemos decir realmente que hay balanzas totalmente imparciales donde pueden pesarse ambas acciones, y que todos resuelven el problema de igual manera? Sabemos que distintas personas resuelven el mismo problema de distintas maneras, según lo que han heredado y cómo han sido educadas, como señala Plejanov con tanto acierto. Aunque comencemos a hablar de la conducta racional —la que pro-

viene del razonamiento—, aun en este caso, lo que se prefiere no depende de la fuerza del propio razonamiento, sino del grado de placer, de gusto, del valor que se asigne al beneficio a obtener. Eso depende del carácter; en otras palabras, de cómo ha sido moldeada una persona. Desde nuestro punto de vista psicológico científico moderno, podemos decir que depende de los reflejos que tenga la persona en cuestión; de cuáles son sus reacciones predominantes. Habiendo establecido esto, advertimos que el razonamiento es una reacción compleja que, con mucha frecuencia, no se da. La acción no siempre proviene de lo que se llama pensamiento, es decir, de una compleja trama de distintos reflejos, algunos de los cuales destierran a los demás; es muy frecuente que la gente reaccione de manera inmediata, sin pensar. Un carácter bueno o malo, valeroso o cobarde, depende no tanto de la *cantidad* de capacidad de razonar, como del conjunto de reflejos.

Plejanov presta suma atención —con mucha razón, por supuesto— al hecho de que el carácter de una persona no se forma espontáneamente, sino que es formado por la sociedad: el ejemplo familiar, la calle, y la escuela, el cuartel, la prensa y la opinión pública. Su entorno social es un vasto mecanismo educacional, en el que la sociedad procura convertir al hombre, indómito por naturaleza, en un ser social; vale decir, procura distorsionar o, por el contrario, ennoblecer sus instintos para que se conviertan en instintos sociales, de modo que la sociedad reciba de ellos el mayor beneficio posible. Según la mayoría, la conducta moral es la que beneficia a la sociedad en su conjunto; puede decirse, por lo tanto, que la sociedad presiona constantemente a la gente para que, en lugar de convertirse en delincuentes o trasgredir las normas generales, actúen de acuerdo con dichas normas y se conduzcan de manera correcta. Inducir al hombre a conducirse correctamente y de acuerdo con las normas generalmente establecidas es el *objetivo* de toda sociedad.

Desde este punto de vista, el razonamiento de Chernichevsky parece casi infantil. Cada persona, razone o no, actúa como resultado de los reflejos que han sido formados en él, principalmente bajo presión de la fuerza educacional de la sociedad. Plejanov dice al respecto:

“Supongamos que tenemos una sociedad no dividida en estados ni clases. En tal sociedad, se considerarán buenas las acciones individuales que coincidan con los intereses de todos, en tanto que se considerarán malas aquellas que contradigan esos intereses. En otras palabras: en el origen de todo juicio sobre lo bueno o lo malo estará lo que podría denominarse egoísmo del conjunto, o *egoísmo público*. Pero el egoísmo del conjunto no excluye el altruismo de cada persona, o *altruismo individual*. Por el contrario, aquél origina éste: la sociedad procura educar a sus miembros de modo que sitúen los intereses de la sociedad por sobre sus propios intereses privados; cuanto más la conducta de un hombre *satisfaga* esta exigencia de la sociedad, más abnegada, moral y altruista será esta persona. Y cuanto más su conducta *viola* esta exigencia, más egoísta, inmoral y egocéntrico será. Este es el criterio que siempre se ha aplicado —con mayor o menor conciencia de ello— cuando se examina la cuestión del altruismo o egoísmo de la conducta de tal o cual persona; aquí toda la diferencia posible entre uno y otro depende precisamente de la índole del conjunto cuyos intereses, en el caso dado, se sitúan por encima de los intereses individuales. . .

La educación del hombre en el espíritu de la moralidad significa que su conducta benéfica para la sociedad se vuelve instintiva (el *imperativo categórico* de Kant). Cuanto más fuerte es esta necesidad, más moral es el individuo. Se llama héroes a quienes no pueden sino obedecer esta necesidad, aun cuando satisfacerla contradiga decididamente sus propios intereses materiales; por ejemplo, los amenaza la muerte. Los ilustradores, entre ellos Chernichevsky, no solían tener esto en cuenta. Podría agregarse, además, que Kant no estaba menos equivocado que los ilustradores cuando sostenía que los impulsos morales no tienen relación alguna con el beneficio. En este caso, ni uno ni otros fueron capaces de ver las cosas desde el punto de vista del proceso, y vincular el *altruismo individual* con el *egoísmo público*”²³.

Totalmente educado en el espíritu de una determinada sociedad, o de una determinada clase, un hombre actúa como de manera instintiva, y esos reflejos, que han sido infundidos en

él mediante la presión social, se transforman en instintos. Esto no puede ponerse en duda. Y sin embargo, aquí surge un significativo "pero", al que me referiré ahora.

Dice Chernichevsky: En un dilema, un hombre razona cómo sería mejor actuar en este caso, y elige una u otra acción guiado por su sentido común. Lo que elige puede no ser lo que quiere. Por ejemplo: una casa se incendió, y una persona tiene que decidir qué es mejor: morir quemado o lanzarse desde el quinto piso. En circunstancias normales, no se habría lanzado, por supuesto, pero aquí se ve obligado a hacerlo. De esto no se desprende, sin embargo, que le guste saltar desde el quinto piso. En este caso se trata, simplemente, del menor de dos males. Y siempre, en todas las circunstancias, una persona elegirá el mal menor o el bien mayor.

Plejanov objeta: ¿Cree haber sido usted quien eligió? No; fue su educación y su carácter lo que eligió por usted, y la educación y el carácter no dependen de usted mismo. Mucho depende del tipo de cuerpo con que haya nacido, y mucho más del tipo de preferencias, instintos y conceptos que la vida social, de la cual usted es una parte, ha desarrollado en usted.

Esto es cierto, por supuesto, pero de esto, aparentemente, deberíamos concluir que en la esfera de la moral somos también observadores, en mayor o menor medida. Vemos actuar a la gente, pero resulta que en realidad no está actuando; es decir, no está cometiendo ningún acto. Se está cumpliendo un proceso donde *no es* la gente la que elige, sino algo que hay en ella. Este algo es social; y en todas partes, en todo, vemos simplemente la espuma del océano social. En nadie puede haber ningún deseo activo, ninguna creación activa.

El punto de vista de Chernichevsky es de actividad humana. Dice que el hombre elige el mal menor o el bien mayor, y esto lo guía en la vida; por eso el hombre es un egoísta. Decir "soy un héroe, un benefactor", etc., no tiene sentido. Cada uno hace lo que prefiere. Si lo que me agrada gusta a otros también, tanto mejor. Chernichevsky opina que una persona honesta, valerosa, social, no puede exigir ninguna recompensa para sí. Tal persona hallará su recompensa en la acción misma. Esta actitud es excelente, honesta y pura, pero de ningún modo la cuestión más importante. Lo que importa es la teoría

de la conducta del hombre. Como Holbach y Helvecio, Chernichevsky pensó que el hombre elige las leyes de su conducta; Plejanov dice, por su parte, que todo ocurre de acuerdo con una ley, y que no hay elección; el hombre tiene solamente la ilusión de estar eligiendo cuando, en realidad, elige según las leyes de su naturaleza, una naturaleza que ha surgido como resultado de influencias sociales.

¿Por qué aparecen, pues, estos racionalistas, estos ilustradores? ¿Cuándo surgen? Han surgido y debemos explicarlo. ¿Por qué pensaban Helvecio y Chernichevsky que todos eran egoístas, personas que elegían lo que más les convenía? ¿Qué significa que ciertas épocas produzcan gente que dice: No hay moral, mandamientos ni deberes; el hombre es totalmente libre y elige lo que más le place, ¿y quién advierte esto en una persona auténtica? ¿Cuál es la razón histórica de esos ilustradores?

Esto ocurre cuando la moral estable se desmorona; cuando la moral de una clase gobernante y toda su época se desploman; cuando pasa adelante una nueva clase que no tiene todavía una moral establecida, pero que inicialmente avanza como vanguardia revolucionaria, destruyendo el viejo sistema.

Estas "personas con pensamiento crítico" que destrozan el viejo sistema *aparecen*, si ustedes quieren, como expresión natural del *proceso de decadencia* del viejo mundo estable y de la aparición de una *nueva* sociedad. Puede decirse, por ejemplo, que los Rajmetovs, los Lopujovs y todos los demás héroes de Chernichevsky; que Chernichevsky mismo y Dobrolyubov, no fueron educados por una u otra clase en el espíritu de reacciones definidas. No creo que su ambiente sacerdotal, seminarista, infundiera en ellos reacciones definidas, que ellos las interpretaran como un nuevo encuadre moral. Creo que esta idea es errónea. Entraron en la vida como personas que dudaban de la moral de sus padres; semejante moral ya no los atraía en nada. Entraron en la vida en un momento en que la moral de la pequeña burguesía, de la cual provenían, ya había sido destruida. Ya no estaban en poder de esa moral, pero también les eran inaceptables las leyes de la autocracia y la moral de la nobleza, etc. Y contra todo esto establecieron su libertad.

Desde el punto de vista del determinismo materialista, su libertad era ilusoria, claro está; pero en el aspecto social, no.

Declaraban: Rechazamos todo deber; no queremos actuar de acuerdo con ningún mandamiento; queremos ser libres. Y querían que su derecho a la libertad se concretara. Sabemos que, incluso en algunas sociedades antiguas, hubo personas liberadas de todo mandamiento firme, que declaraban que el hombre era la medida de todo. Tales personas eran frecuentemente cínicas, porque en cuanto se ha negado la existencia de Dios, del alma, de deberes, leyes y cánones de conducta, debe buscarse toda sensación y momento deleitosos; "todo está permitido". Recuerden ustedes, en Dostoievsky, cómo interpretó Smerdiakov esta frase: "todo está permitido"; quizá tú, Ivan Karamazov, seas un alma noble, y "todo está permitido" no es más que una frase para ti, mientras que Smerdiakov iría a cometer una acción vil. En cada uno hay un Smerdiakov: dadle libertad y se conducirá vilmente. Así entiende Dostoievsky este amoralismo. Pero cuando un nuevo modo revolucionario de vida encauza a la gente por nuevas sendas, ésta no piensa para nada en actos viles; anuncia su libertad; necesita libertad, porque se descubre poseedora de una especial propensión espiritual o, como diríamos ahora, de un tipo definido de reflejo.

Vladimir Soloviov se burló de la filosofía chernichevskyana diciendo: "El hombre desciende del mono; después de morir, de él brotará bardana; por consiguiente, muramos por la comunidad", estallando luego en risotadas. Ciertamente, si el hombre no desciende de los monos, sino de Adán, en cuyo pecho Dios nuestro Señor alentó un alma a su propia imagen y semejanza, ¿por qué morir por la comunidad? En tal caso, por supuesto, habría que aguardar a que el alma, habiendo abandonado su terrena envoltura, volviera a Dios y viviera allí en eterna bienaventuranza. Si el resultado de la muerte no era que creciera bardana del cuerpo de uno, sino que se abrieran las puertas del paraíso o del infierno, la cuestión sería totalmente distinta. Soloviov considera que, si no hay alma y la muerte significa el final de todo, seremos inevitablemente bribones y cometeremos inevitablemente actos viles unos contra otros. Solamente si hay cielo e infierno, recompensa y

castigo, la gente no cometerá actos viles. Esta es, en esencia, una idea medieval, hasta primitiva. El erudito Soloviov no logra entender a Chernichevsky, no desde las majestuosas alturas donde imagina hallarse, sino como algún salvaje primitivo. Chernichevsky dice que si la vida es un breve proceso biológico, hagámosla lo más feliz posible; pero es imposible hacer la vida lo más feliz posible para el individuo porque, en primer lugar, es terriblemente difícil crear la propia felicidad en una atmósfera de odio, egoísmo, presión de los más fuertes, etcétera; y segundo, está la conciencia; resulta difícil, doloroso, hasta imposible, aprovechar la buena suerte sabiendo que otros mueren, y que para ser feliz uno está aprovechando su trabajo forzado, *sus muertes*. Por esta razón es necesaria una revolución social para crear vida que sea realmente racional, una vida que signifique felicidad para todos. Cuando esto ocurre, la única felicidad auténticamente racional, la única justificación verdadera de la vida, es participar en una revolución, trabajar por ella con todas las fuerzas. Y si resulta que una sola generación no puede lograrlo, pues entonces lo haremos en varias generaciones; si resulta que no seremos quienes cumplamos esta tarea, que no podemos cumplir solos esta tarea, actuemos en nombre del pueblo. Fue así como esa generación construyó un puente desde el amoralismo, desde la teoría del egoísmo, hasta el servicio del pueblo; Soloviov ignora esto.

Tales sentimientos son característicos de una persona de criterio revolucionario, que todo lo contempla críticamente y aspira a obrar racionalmente. Claro que un marxista, situándose a un lado como observador de tal ética, dirá: Todo esto es, en esencia, una ilusión; la conducta, en realidad, es predestinada por leyes. Pero el mismo Plejanov, en su brillante crítica del determinismo fatalista, señala correctamente que, admitiendo que cada paso que damos está predeterminado, que cada una de nuestras acciones se lleva a cabo de acuerdo con una ley, de esto no se desprende que actuemos ciegamente. Desde el punto de vista del observador imparcial, del futuro historiador, todo aparecerá como un proceso natural. Pero ante nuestros ojos, los ojos de quienes viven y luchan en condiciones dadas, todo es voluntario, todo es una acción definida, una actividad creativa. Sentimos esto porque el proceso

que estamos explicando es el proceso de la vida misma, el proceso de la actividad orgánica creativa.

Plejanov lo comprendía muy bien, pero en este caso se extravió un poco. Debió haber tomado en cuenta que las ideas éticas de Chernichevsky y los pensadores afines a él no solo correspondían objetivamente a las circunstancias sociales de la época, sino que también eran las más adecuadas, las más aptas para desarrollar la voluntad de actuar de la gente; de sacudir al hombre sacándolo de su medio estancado para conducirlo a una vida plena de brillante actividad creativa; una vida que Chernichevsky, Pisarev y Dobroliubov aclamaban.

Todos comprendemos, por supuesto, que, por ejemplo, la formación del nuevo encuadre moral que necesitamos es un proceso social complicado. Pero ¿significa esto que no debamos ponernos inmediatamente a la tarea de revisar activamente los fundamentos de la moralidad? Aquí tenemos delante un joven proletario que actúa siempre, sin necesidad de razonar antes, a la manera proletaria. Es evidente que su educación social se ha hecho instintiva, y por esto podemos envidiarlo. Pero no ocurre lo mismo con todos, ni mucho menos. Quien carece de una educación social tan madura; quien, por un lado, quiere obrar como auténtico proletario y sin embargo, por el otro, siente que sus propias pasiones, prejuicios y defectos lo empujan en dirección opuesta, se verá ante un conflicto moral interior. ¿Podemos educar a esas personas? Sí, podemos. La burguesía procura educar, transformar ciertos reflejos y modalidades de conducta en instintos. Nosotros también debemos hacerlo. Debemos hacerlo en la casa, en la escuela, por medio de influencia ambiental directa, influyéndonos unos a otros y nosotros mismos, para que los elementos proletarios triunfen y se vuelvan instintivos; para que se transformen, como dijo Vladimir Ilich, en una moral proletaria. No decimos que el proletario esté construyendo su moral intuitivamente, como una araña teje su tela. Cuando se ha desmoronado un encuadre moral y otro se está formando todavía; cuando hay que crear activamente las normas de conducta, ¿cómo es posible no razonar? Cuando alguien se dirigió a San Pablo preguntándole sobre Dios, él contestó: "¿Y quién eres tú para preguntar sobre Dios nuestro Señor?" A

nosotros no nos satisface una contestación tan "apostólica"; queremos saber, queremos explicar por qué esas normas y cánones de conducta son las únicas racionales y legítimas. ¿Quién me dirá: "No pienses en esto, porque en realidad el hombre no piensa, ya que son los reflejos formados por la sociedad lo que habla en él"? ¿Qué me importa esto, cuando necesito saber cómo obrar mañana; si robaré o no un libro a un amigo y lo venderé? Si no lo hago, no podré saldar mis deudas y pasará hambre; si lo hago, en cambio, me despreciaré. No puedo dormir de noche, dando vueltas y vueltas, preguntándome cómo actuar.

Conflictos morales, vacilaciones y contradicciones hay siempre, pero especialmente cuando la moral declina; cuando, por un lado, no hay ninguna obligación ni moralidad de por medio, y una persona tiene que mirar las cosas directamente, examinándolas desde un punto de vista puramente utilitario, y por el otro lado, tiene que preguntarse si sería mejor actuar desde el punto de vista de su propia autoestima y no de sus propios intereses, o situarse en la perspectiva de su propia clase, aunque esto signifique su fin como individuo. Si me dice que es necesario obrar, en cada ocasión, de acuerdo con ciertas normas de conducta, exijo entonces que esas normas de conducta se demuestren a sí mismas.

Nuestra moralidad no puede ser intuitiva, categóricamente prescriptiva; debe indicar lo que es correcto. Pero ¿es posible vivir sin un código moral?

Hacen falta normas de conducta que debemos elaborar y transformar en reglas educativas.

Si así es, empero, nos estamos acercando mucho a Chernichevsky, dado que, si consideramos que el hombre debe razonar y elegir normas para su conducta, se hace evidente que debe elegir las mejores normas desde un punto de vista racional. Como egoísta, cada persona tiene el derecho y la posibilidad de elegir lo que más le conviene; nos acercamos a él y decimos: Te explicaré cómo debes conducirte, y te demostraré que este es para ti el mejor modo de conducirte. Una vez que aceptemos esto, estaremos muy cerca de Chernichevsky.

¿Cómo es posible que haya resurgido la teoría chernichevskyana del egoísmo, tan ingenua a primera vista y que

Plejanov, al parecer, pudo demoler fácilmente con su penetrante crítica?

Porque el período en que vivimos, las obligaciones que ante nosotros se plantean y la conducta que este período nos impone, se asemejan a los que Chernichevsky imaginó existentes durante su vida.

Chernichevsky creyó ser un gran maestro de la vida, que reuniría a su alrededor un partido, un partido de la intelectualidad, que reorganizaría la vida y crearía una moralidad nueva, racional; creía ser capaz de probar que esta moralidad era, en efecto, racional, y que toda otra forma de moralidad carecía de validez. Pero sus ideas acerca del período en que vivió y de la función que debía cumplir eran ilusorias. Nosotros, en cambio, estamos en situación de lograr esto. Hace muy poco decíamos que *no escribiríamos* un código de moral y de conducta, pero ahora es obvio que *no podemos* prescindir de él. Los jóvenes lo están exigiendo. Deberíamos imaginarnos al auténtico proletario ¿qué clase de persona es, y cómo se conduce en distintas circunstancias? ¿Qué significa para nosotros lo bueno y lo malo? No podemos confiar en que el instinto nos guíe. Somos quienes están educando nuevas generaciones conscientes, y tratando de arrojar sobre cada problema la luz de la razón; ¿podemos realmente confiar en el instinto y decir: "No se preocupen, todo saldrá bien de alguna manera"? No; no podemos decir que un joven ciudadano pueda vivir sin cánones de vida. Lenin nos dice con claridad que habrá tal código moral, cuyo principio fundamental será, sin duda alguna, que en este período de transición, un período de lucha, cada persona debe subordinar toda su conducta a los intereses de toda su clase. De esto derivan muchísimas cuestiones que todavía falta elaborar.

No quiero decir con esto que Plejanov, si pensara en las tareas morales que hoy se nos plantean, no diría lo que dijo Vladimir Ilich, o lo que yo digo ahora. Pero se tiene la sensación de que, al abordar a Chernichevsky, se aparta un poco de esta posición; parece subrayar en exceso el hecho de que todo surge de modo natural; de que las acciones no son acciones, en realidad, sino procesos, resultado de causas definidas. ¿A qué se debe esto? A que Plejanov representa la etapa en el

desarrollo del proletariado y de la ideología proletaria en que era necesario destruir el subjetivismo y el utopismo de Mijailovsky. Había que destruir esto sin piedad; era necesario demostrar que no podía haber avance ni victoria hasta que fueran echados los cimientos, hasta que las masas pasaran adelante y adquirieran una energía definida y una organización definida. No imaginarse, entonces, que un solo hombre puede controlar una multitud; que un solo hombre puede desatar los nudos de la historia. Vayan hacia el proletariado, ayúdenlo a desarrollarse y a organizarse conscientemente; ayúdenlo a obrar en conjunción con las fuerzas de la historia. Sólo entonces, sólo cuando vuestros propios deseos coincidan con las leyes del desarrollo social, lograréis la victoria.

Todo lo racional es real, y todo lo real es racional. ¿Significa esto que lo racional debe volverse inevitablemente real? Pero ¿cuánto tardará esto? ¿Cuándo la irracionalidad de hoy madurará en la racionalidad de mañana? Todo lo real es racional. Pero esto significa que hay un elemento irracional en la realidad actual: algo que, en verdad, pertenece al ayer, y que está muriendo. Por consiguiente, debéis adoptar la perspectiva de la racionalidad de mañana y contribuir a su desarrollo; sólo actuando al unísono con la Naturaleza y ayudando al curso de la historia podréis lograr algo.

Mientras Mijailovsky daba forma a su desdentado subjetivismo —su teoría de que se puede cambiar el curso de la historia a voluntad— Plejanov era el vigoroso precursor de la verdad real, el maestro de la sabiduría de la vida. Todo lo que dice es verdad, pero ¿representa toda la verdad? No; tal vez sea dos tercios de la verdad, incluso nueve décimos, pero no toda la verdad.

Es necesario cooperar con la realidad. Cuando estábamos en la clandestinidad, las palabras “desencadenar la revolución” parecían improbables y terriblemente atrevidas a los mencheviques. ¿Por qué? La revolución es un fenómeno elemental, que sucede muy naturalmente, como las fases de la luna. ¿Se pueden acelerar las fases de la luna? Claro que no. Nuestra mente y nuestra voluntad pueden influir en los fenómenos sociales sólo en cierta medida, pueden dar una mano, como se dice. Esto irritaba a los revolucionarios románticos del tipo

dictamente populista, que se consideraban una fuerza excepcional que estaba dejando su marca en la época. ¿Qué tiene que ver aquí una marca?, les decían algunos. Lo único que tienen que hacer es explicar por qué ocurrió esto y aquello, y dar una mano para que la anciana historia no se demore, sino siga adelante. Cuando estábamos en la clandestinidad, ¿qué clase de ayuda a la historia era, por ejemplo; cuando enseñábamos a los obreros de la Fábrica Obujov con el panfleto *¿Quién vive de qué?* ¡Comparad esto con lo que pudo ofrecer Octubre! Ocurrieron acontecimientos históricos de enorme significación mundial; todo se hizo conscientemente y de manera organizada. Llegó el momento con tanta rapidez, tan revolucionario, tan cargado de energía, con tan inmensa acumulación de fuerzas, que sólo hizo falta organizarlas para que prevalecieran. Estando aún en la clandestinidad, los bolcheviques sabíamos que ese momento llegaría.

Permítanme recordarles, una vez más, la gran frase de Engels sobre el salto del reino de la necesidad al reino de la libertad. ¿Qué quiso decir con esto Engels? Una vez organizada, la voluntad humana asume un tremendo poder sobre el destino del género humano. También Marx insistió, más de una vez, en que el hombre cree en dioses, etcétera, debido a sus confusas y caóticas relaciones sociales; pero en cuanto la sociedad haya sido organizada, el hombre se elevará por sobre las leyes sociales y su destino todo se subordinará a la razón, avanzará de acuerdo con la razón.

Ya estamos en el punto crucial. Ya tenemos los comienzos de una sociedad socialista y la dictadura de una clase políticamente consciente: el proletariado; llevamos en nosotros la conciencia de la clase que es la creadora del destino humano. Esto significa que la conciencia, la conciencia organizada, está adquiriendo para nosotros un poder cada vez mayor. Este poder no es ilimitado; quizá sea muy limitado; los fenómenos deben ser minuciosamente analizados antes de que se pueda influir sobre ellos; deben ser correctamente evaluados para que no haya errores, pero es posible, sin embargo, influir en ellos y modificarlos. Aquí se puede incluir la moral humana, las normas de conducta. Ya no se puede decir, como Plejanov, que la moral depende de la educación; cada uno se conducirá

como ha sido educado. Y sin embargo, según Plejanov, es a través de la influencia de nuestra sociedad, como debemos inculcar esas normas en la gente. Pero como ahora somos nosotros quienes educamos; como todas las escuelas, toda la prensa, toda la economía y todas las fuerzas educativas se hallan en nuestras manos, tenemos que preguntarnos: ¿cómo educaremos, en qué espíritu, qué consideraremos auténticamente bueno, y cómo lograremos, mediante consciente y cuidadosa selección, transformar este elemento de bien en instinto? Debemos definir el contenido de la educación y el método mediante el cual queremos infundir en un niño moral social, proletaria, desarrollar sus pensamientos, hacer que examine diferentes motivos de comportamiento y elija el de mayor beneficio social.

Esto explica por qué estamos nueve décimas partes de acuerdo; pero por encima de él tendemos las manos hacia este socialista utópico que tan enorme importancia asignó al poder de la razón y la voluntad humanas. El marxismo ha reducido sobremanera estos factores, y ha demostrado que están, a su vez, sujetos a leyes objetivas; al mismo tiempo, ha demostrado que, a medida que el proletariado se organiza más, que toma el poder en sus propias manos, también se ampliará cada vez más la esfera de influencia de la voluntad y la razón; y no como imaginaron los utopistas, sino en la realidad.

Es por esto que ahora la ética y la estética de Chernichevsky, y sus ideas ilusorias sobre el poder de la razón del hombre sobre la realidad, parecen muy cercanas a nosotros, y gran parte de la crítica de Plejanov a Chernichevsky ya no es válida. Por este motivo no puedo coincidir con el camarada Steklov cuando dice que Chernichevsky no era utopista; pero tampoco concuerdo con Plejanov, quien afirma que, como Chernichevsky era utopista, todo su sistema ético y estético era totalmente inútil, que abordó estos problemas como lo hizo precisamente porque era utopista, y que nada de sus enseñanzas es utilizable. Las ideas de Chernichevsky son importantes para quien está seguro de la victoria; importantes para nosotros porque estamos construyendo el socialismo, y construyéndolo de manera consciente, porque tenemos poder sobre los acontecimientos, aunque sea limitado.

Esto es lo que se puede decir acerca de la ética y estética chernichevskyana, si se las juzga desde una perspectiva contemporánea y a la luz de las nuevas condiciones. Chernichevsky mismo como persona, y todo lo que dejó a su paso, representan la herencia más inmensa y valiosa.

Hace unos días, cuando me encontré con Nadejda Konstantinovna Krukskaia, me preguntó qué estaba haciendo. Cuando mencioné que, entre otras cosas, estaba preparando una conferencia sobre Chernichevsky en la Academia comunista, me dijo:

“Casi no había nadie a quien Vladimir Ilich quisiera tanto como a Chernichevsky. Sentía una íntima afinidad con él y tenía por él un respeto sumamente profundo”. Y después de pensar un momento, agregó: “Creo que había mucho en común entre Chernichevsky y Vladimir Ilich”. No se, en verdad, si había tanto en común —había diferencias, así como puntos comunes—, pero sí sé que en la evaluación del calibre humano, de la belleza y la conformación del carácter, estas dos personas, en efecto, se asemejan mucho. La herencia y la sabiduría de Lenin representan para nosotros, y para incontables épocas venideras, un rico acervo para el estudio. También Chernichevsky dejó a su paso mucho que debe ser reconocido no solo como un maravilloso monumento a una era específica, sino también como algo que se debe estudiar.

Con esta conferencia deseo contribuir a una cabal evaluación de Chernichevsky.

1928

Notas

¹ N.G. Chernichevsky, *Literaturnoye Naslediye (Herencia literaria)*, Vol. I, Gosizdat, 1928. págs. 556-57.

² N.G. Chernichevsky, *Obras*, Vol. II, Goslitizdat, Moscú, 1949, págs. 9-10.

3 Los *raznochintsy* (literalmente, hombres pertenecientes a diversas capas sociales) eran miembros cultos de la sociedad rusa, provenientes de la población común, el clero, las clases comerciales y el campesinado, a diferencia de los que provenían de la nobleza. (Nota del compilador).

4 *Correspondencia de Chernichevsky con Nekrasov, Dobroliubov y A.S. Zelyony*, Moskovsky Rabochy, Moscú-Leningrado, 1926, pág. 28.

5 Chernichevsky: *Correspondencia*, pág. 35.

6 Chernichevsky: *Correspondencia*, pág. 42.

7 Chernichevsky: *Correspondencia*, pág. 13.

8 V.E. Chershiĭin-Vetrinsky, N.G. Chernichevsky, 1828-1889, Kolos, Petrogrado, 1923, pág. 103.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 Chernichevsky: *Correspondencia*, pág. 59.

12 *Contemporáneo* (en ruso).

13 K.N. Berkova, N.G. Chernichevsky, Moskovsky Rabochy, 1925, pág. 114.

14 Chernichevsky: *Obras*, Vol. II, pág. 14.

15 N.G. Chernichevsky, *Obras*, Vol. II, pág. 42.

16 N.G. Chernichevsky, *Obras*, Vol. II, pág. 92.

17 *Ibid.*, pág. 86.

18 J.V. Plejanov, *Obras*, Vol. VI, Gosizdat, 1925, pág. 251.

19 *Narodniks*: Partidarios de una tendencia pequeñoburguesa, el Populismo, en el movimiento revolucionario ruso, surgida en las décadas 60 y 70 del siglo XIX. (Compilador).

20 En su libro sobre Chernichevsky, el camarada Steklov procuró demostrar que aquél no era utopista, sino un pensador cuya filosofía anticipó casi totalmente el marxismo. Plejanov tuvo razón al refutar esta opinión, y al probar que Chernichevsky era, en efecto, utopista. En *Podznamenem marksisma* (*Bajo la bandera del marxismo*), no 1, 1928, hay un nuevo artículo de Steklov: "¿Era utopista Chernichevsky?". Aunque todavía no lo leí, el título me indica que el camarada Steklov intenta de nuevo probar lo sostenido anteriormente. Creo que de nada le servirá.

21 J.V. Plejanov, *Obras*, Vol. V, 1924, pág. 215.

22 *Ibid.*, pág. 216.

23 J.V. Plejanov, *Obras*, Vol. V, págs. 218-19.

SEGUNDA PARTE

Alejandro Pushkin

**La "pluralidad de voces" en Dostoievsky
(Acerca del libro "Problemas de las obras de
Dostoievsky" de M. M. Bajtin).**

Taneyev y Scriabin

Alejandro Blok

Máximo Gorki

Vladimir Maiacovski, innovador

La idea de instituir la celebración anual del "Día Pushkiniano" es excelente, ya que lo que Pushkin significa para el pueblo ruso y la literatura rusa es incalculable.

La inmensidad del genio de Pushkin es, por supuesto, incuestionable. Sin embargo, no se trata solamente de su gran talento.

"Es preferible nacer afortunado que rico", nos dice el proverbio. Se lo podría parafrasear más o menos así: nacer genio está bien, pero lo más importante es nacer en el momento adecuado.

Taine aseveró que la literatura era condicionada por la raza, el clima y el momento, eliminando así, aparentemente, el papel jugado por el individuo. En el prólogo a su autobiografía, Goethe dice: "De haber nacido veinte años antes o después, habría sido una persona totalmente distinta". Los marxistas sostenemos además que la personalidad individual es, al menos en gran medida, reflejo de su propia época. Claro está que un momento importante del tiempo sólo puede reflejarse en un individuo importante. Es posible imaginar una época que no lograra producir un individuo adecuado para expresarla (aunque esto sucede pocas veces, ya que el potencial artístico promedio de la humanidad varía poco de una a otra era). En tal caso, tendríamos un poeta cuya obra sería de contenido interesante, pero de forma imperfecta. Es posible imaginar un gran talento en una época en que no ocurre gran cosa (lo cual sucede con bastante frecuencia). En este caso, tendremos gran perfección formal unida a insignificancia de contenido.

Peró, dirá el lector, es evidente que la época de Pushkin no fue muy grande que digamos. Sin duda no se la podría llamar una época feliz. En fin, es difícil imaginar una época más aburrida, y en ella Pushkin no encontró tranquilidad; sufría, soñaba con irse al extranjero, pereció enredado en la trampa

de la autocracia, de una sociedad sin alma, de relaciones literarias repulsivas, etc.

Todo esto es perfectamente cierto. Fue una época de primavera temprana, tan temprana que aún la niebla envolvía todo, y los gérmenes portadores de enfermedad medraban y se reproducían en cantidad excepcional; una primavera ventosa, gris y con mucho lodo. Sin embargo, los antecesores de Pushkin no alcanzaron a captar un atisbo del sol primaveral ni a oír el gorgoteo de los arroyuelos. Sus corazones no se deshelaron; tenían los labios torcidos y tiesos, y no podían sino murmurar confusamente en el aire helado. Quienes llegaron después de Pushkin, en cambio, se situaron como sucesores, porque las palabras más importantes ya habían sido dichas... por Pushkin.

La era clásica de cualquier literatura nacional no es siempre, ni mucho menos, la más brillante en cuanto a política, economía o cultura. Es la era inicial de los primeros movimientos de lo que yo denominaría la madurez juvenil de las clases cultas de cualquier nación dada. En cuanto las circunstancias permiten que nazca una nación, que se establezca; en cuanto sus talentos tienen espacio para desarrollarse, comienzan inmediatamente a forjar un lenguaje mientras el medio es todavía maleable, todavía receptivo. No hay ocasión para tramar, para inventar, para pasarse de listos. Basta tomar a manos llenas del tesoro del habla popular y con ello nombrar cosas, como el Adán de la Biblia nombró a todos los fenómenos recientemente creados del mundo que lo rodeaba.

Lo mismo es aplicable al contenido. Nadie ha expresado todavía un solo sentimiento vivo, flexible, complejo. Cuando estos sentimientos se han acumulado en el alma, irrumpen con una vivificante frescura, una extraordinaria naturalidad. Esta nueva cualidad natural, orgánica, es la marca que distingue a lo clásico. Aunque seas el más sabio de los sabios; aunque tu genio exceda al genio de la época clásica, no serás más que un epígono, ya que estarás utilizando el lenguaje que utilizaron los clásicos, y este lenguaje ya ha pasado a ser la lengua común del habla cotidiana. O bien —si se quiere ir más lejos— caerás en toda clase de amaneramientos, exageraciones, pedanterías, provincialismos, etc. El tiempo mismo se hace más

complejo en contenido, y mucho más profundo en la enorme variedad de vida interior y exterior en gradual acumulación. Con todo, si descamos parecer originales, no debemos elegir de todo este acervo los rasgos más importantes. Se vuelve esencial buscar refugio en el *impresionismo*; es decir, llamar la atención hacia lo *fortuito* y *pasajero*; porque lo esencial ya ha sido señalado; o en la deformación, es decir, en una tendencia a distorsionar los fenómenos naturales porque, tal como son, ya han sido soberbiamente reproducidos y glorificados por los gigantes del período clásico; o en las nieblas del simbolismo, procurando ver, más allá del objeto, esos secretos "complejos" y "misteriosos" en que tanto abunda el alma del epígono.

El arte *epigónico* es algo temible. No se puede negar la posibilidad de que en las filas de tales artistas haya gigantes de estatura no inferior a la del autor clásico, ni tampoco de que la literatura sea extremadamente elegante, original, vigorosa, hasta profundamente conmovedora. Sin embargo, los hombres, en sus mejores momentos, rememorarán a Goethe, a Mozart, o más atrás, en otros períodos clásicos, a Homero, a Kalidasa, y sentirán que en ellos hay una belleza verdadera, serena, profunda, que tranquiliza y sana, que ennoblece; y que todas las excentricidades, espasmos y fantasías posteriores, aunque no desprovistos de valor, no contribuyen por sí mismos al progreso.

Es posible que la gran marea de revolución social y la entrada del proletariado en escena resulten capaces de renovar el arte hasta su base misma y desde sus cimientos. Pero esta cuestión todavía no está resuelta, y está claro que no debemos, en nombre de esta ansiada renovación, atribuirnos la situación de un hombre desnudo sobre la desnuda tierra.

El proletariado es capaz de renovar la cultura del género humano, pero en arraigada conexión con la cultura anterior, y en dependencia de ella. A este respecto, es muy posible que nuestra mayor esperanza resida en un fenómeno sin precedentes hasta ahora; no tanto en un renacimiento como en una renovación fáustica de juventud con nuevo vigor y un nuevo futuro; conservando el recuerdo de todo lo que ha sido, pero sin sentirlo como un peso en el alma.

Dejemos de lado esta cuestión por ahora y volvamos a

Pushkin. Pushkin fue la primavera rusa, Pushkin fue la mañana rusa, Pushkin fue el Adán ruso. Lo que Dante y Petrarca hicieron por Italia, los gigantes del siglo XVII por Francia, Lessing, Schiller y Goethe por Alemania, lo hizo Pushkin por nosotros. Sufrió mucho por ser el primero; aunque es cierto que los escritores rusos posteriores a él, desde Gogol hasta Korolenko, también sobrellevaron, según su propia admisión, una carga nada liviana de pesares. Pushkin sufrió mucho porque su genio milagroso, ardiente y exquisito floreció en el áspero clima de una Rusia donde aún era casi invierno, casi de noche. Para compensar, tenía "ventaja" sobre todos los demás escritores rusos. Fue el primero en llegar y, por derecho de reclamación prioritaria, tomó posesión de los más grandes tesoros en toda la fortaleza de la literatura.

Tomó posesión de ellos con mano soberana, hábil y tierna; expresó de manera tan exhaustiva y melodiosa, y con tanto donaire la esencia del alma rusa y de sentimientos comunes a toda la humanidad, que colma de gratitud los corazones de todos aquellos que, al aprender el gran idioma ruso o al beber su primer sorbo de los reverenciados manantiales del verdadero arte, saborean la poesía de Pushkin.

Si comparamos a este notabilísimo artista de nuestra gran literatura con otros fundadores de otras grandes literaturas, con genios tan inapreciables como Shakespeare, Goethe, Dante, etc., nos detendremos involuntariamente ante la originalidad absoluta de Pushkin; una originalidad que, además, se diferencia mucho de lo que razonablemente podríamos haber previsto.

Pero así es. ¿Qué fue lo que, más adelante, hizo tan rica y notable nuestra literatura? Su *pathos* emocional, casi patológico. Nuestra literatura está dedicada a ideas porque cuando se abre tal abismo entre la comprensión de su portadora —la intelectualidad— y la vida que la rodea, es imposible para la literatura evitar el pensamiento. Es mórbidamente sensible, elevada, noble, angustiada y profética.

Con todo, si damos una rápida ojeada a la obra de Pushkin sin detenernos a analizar ni a entrar en detalles, lo primero que nos llama la atención es la libertad, la lucidez, una especie de danzarina gracia, una juventud ilimitada, una juventud que

es casi frivolidad. Nos parece oír los minuets de Mozart; el pincel de Rafael corre sobre la tela, conjurando imágenes de armonía. ¿Por qué Pushkin es, en general, tan despreocupado, en verdad, incluso en sus momentos más solemnes, que la gente dice a veces: "Después de todo, no es Shakespeare ni Goethe; ellos son mucho más profundos, en ellos hay mucho más de filósofo, más del maestro"?

Es cierto que quienes así hablan no tienen razón, o al menos no la tienen toda, ya que basta con levantar el velo del donaire pushkiniano, que todo lo cubre, para contemplar esas profundidades que presagian la evolución posterior de la literatura rusa: *Mozart y Salieri*, *El Festín durante la plaga*, ciertas escenas de *Boris Godunov*, algunos estallidos líricos en *Eugenio Onegin*, el enigmático *Jinete de bronce* y mucho más: todo esto es como un vasto océano, que hace pensar en abismos vertiginosos y atisbos de alturas elevadas apenas al alcance de las grandes alas de un Dante o un Shakespeare.

Sin embargo, estos destellos de intuición, estos tesoros psicológicos e intelectuales que Pushkin logró con tan extraordinaria facilidad y a los que tan extraordinariamente poca atención asignó —tales como, por ejemplo, su asombroso *Fausto* donde, en una breve escena, se ubica confiadamente junto al semidiós de Weimar—, están hechos todos como por accidente, como si la mano de un gran ejecutante, recorriendo las teclas de un piano, familiarizándose y familiarizando a su público con toda la gama de mágicas armonías que aquél puede producir; podría suscitar ocasionalmente algunos acordes, o mejor dicho discordancias, que provocaran asombro en los corazones de quienes lo escuchan.

¿De dónde proviene este don de Pushkin en su desdichada vida? ¿Es acaso un rasgo puramente personal? No lo creo. Creo que también en esto Pushkin fue un integrante, un elemento, una parte de la literatura rusa en todo su crecimiento histórico orgánico.

Se había levantado un héroe de la antigüedad, y su potente fuerza corría libremente por sus venas. Había ya un presentimiento de amargura y pesar, un presentimiento de todas las honduras y angustias de ciertos problemas; pero más tarde habría tiempo suficiente para ellos, y por el momento se los

debe haber visto incluso como un jubiloso desafío. Todo era una alegría y un deleite, ya que esta temporada radiante de juventud era serena en su propia fuerza. En Pushkin, el noble despertaba a la plena concreción de su potencial; no solamente una clase, (aunque, en cierta medida, es indudable que llevaba la marca de su clase) despertaba todo un pueblo, una nación, un destino histórico. Fue de estas semillas que, en último análisis, brotó nuestra propia áspera y deslumbrante revolución. Pushkin fue el primer representante de millones de personas, y de muchas generaciones, en celebrar la vida y el ser. A través de él, ellos lograron expresión propia por primera vez.

Incluso Dante, en el siglo XIII, tenía detrás una gran cultura, su propia cultura florentina escolástica y la del mundo antiguo. Pero el pueblo ruso despertó tarde, nuevo y bárbaro. Por supuesto, Pushkin, con la rapidez del genio, absorbió a Mollière, Shakespeare y Byron, y al mismo tiempo, a Parny y a toda clase de segundones. En este sentido, fue un hombre culto. Pero esto no pesaba mucho en él; no era su propio pasado, no lo llevaba en la sangre. Su pasado, lo que vivía en su sangre, era nueva barbarie rusa, era la juventud de una nación que despertaba en la oscura noche de un lúgubre destino histórico; de la fuerza pesada y vigorosa de un pueblo que recién comenzaba a deshelarse bajo el régimen carcelario de Nicolás I. Y su futuro no era esos pocos años que vivió en esta tierra, ni tampoco su trágico fin, ni siquiera su fama inmortal. Su futuro era el futuro del pueblo ruso, un vasto futuro que decidiría el destino de la humanidad desde esa misma elevación donde estamos situados ahora, todavía envuelta en las nieblas del enigma.

Con Pushkin empezamos espléndidamente. Nuestro origen, tremendamente hondo y complejo, llevaba consigo la cualidad serena y fácil de una enorme fuerza. Es bueno conocer a Pushkin, porque él nos ofrece la más consoladora confianza en la fuerza de nuestro pueblo. No nos lleva a esta conclusión el patriotismo, sino la comprensión de que, inevitable y necesariamente, nuestro pueblo ha sido elegido entre otras naciones fraternas para cumplir una misión bastante especial.

Es bueno amar a Pushkin; y acaso sea especialmente bueno amarlo precisamente ahora, cuando se anuncia una nueva pri-

mavera, pisando los talones, podríamos decir, de un otoño muy declinante. La burguesía rusa, toda la estructura burguesa rusa, tomó el más corto atajo para caer en las últimas convulsiones de la cultura epigónica, en la decadencia, y de la decadencia en ese carrusel del absurdo producido por las culturas exhaustas de otras naciones del Occidente burgués.

Llega la nueva primavera con ventarrones y aguaceros, y es fundamental que rindamos al arte ese tributo de atención que fue posible para los mejores de Rusia en tiempos de la primavera inicial de Pushkin. Ya dije que nuestra primavera proletaria, tal como será cuando la tierra florezca, tiene mucho más en común con la primavera pushkiniana que con el oro falso de esplendorosos matices que cubría la tierra antes de comenzar estas tormentas actuales y que no era, en realidad, más que una alfombra de hojas secas.

1922

La "pluralidad de voces" en Dostoievsky
(Acerca del libro "Problemas de las obras de
Dostoievsky" de M. M. Bajtin).

En este interesante libro, M.M. Bajtin aborda solamente algunos problemas de la obra de Dostoievsky, seleccionando especialmente ciertos aspectos de ella, y abordándolos de manera primordial —a decir verdad, casi exclusiva— desde el punto de vista de la forma. Bajtin centra su interés en ciertos rasgos *básicos* del método utilizado por Dostoievsky para construir sus novelas y sus cuentos; rasgos que parecen surgir de modo natural —involuntario, podría decirse— de la índole sociopsicológica del novelista, y que tienen un efecto decisivo en el carácter general de sus libros. Esencialmente, todos los métodos formales analizados por Bajtin se originan en un fenómeno básico que él considera particularmente importante en toda la obra de Dostoievsky. Este fenómeno es la *pluralidad de voces*, la polifonía. Bajtin tiende incluso a considerar a Dostoievsky como el *originador* de la novela polifónica.

¿Qué quiere decir para Bajtin, entonces, pluralidad de voces?

Dice: "Una multiplicidad de voces y espíritus independientes y sin mezcla, una auténtica polifonía en que cada *voz* trasmite una parte completa en sí misma, es en verdad el rasgo que distingue a las obras de Dostoievsky".

Y más adelante: "La conciencia del héroe es representada como una conciencia distinta. Al mismo tiempo, no se la objetiva, no se la limita a sí misma, no se la reduce al estado de un objeto dentro de la conciencia del autor".

Y esto se aplica no solo al héroe, sino a todos los personajes; mejor dicho, a todos los *dramatis personae* de las novelas de Dostoievsky.

Lo que Bajtin procura decir es que Dostoievsky no con-

vierte a los personajes que crea en máscaras de su propio *ego*, ni los dispone en un sistema planeado de relaciones destinado, en definitiva, a cumplir determinada misión establecida desde el principio por él mismo, como autor.

Los *dramatis personae* de Dostoievsky se desarrollan con plena independencia y dicen lo que tienen para decir (y como señala Bajtin con acierto, lo que tienen para decir ofrece, por regla general, la clave de toda la novela) sin remitirse al autor, obediendo únicamente las sugerencias del principio vital básico predominante en su propio carácter.

Los *dramatis personae* de Dostoievsky viven, luchan y, sobre todo, discuten; se exponen mutuamente a sus credos, etcétera, libres de toda interferencia arbitraria del autor. Según Bajtin, es como si el autor concediera autonomía total a cada personaje; como resultado de ello, toda la trama de la novela está hecha de confrontaciones entre estos personajes autónomos, confrontaciones que parecen tener lugar al margen de la voluntad del autor.

Naturalmente que, dado este método de construcción, el autor no puede estar seguro de que su obra probará, en último análisis, lo que él quisiera que pruebe. En este contexto, Bajtin llega al extremo de afirmar que "en la época actual, quizá Dostoievsky sea la influencia más poderosa no sólo en Rusia —donde casi toda prosa nueva deriva de sus obras en mayor o menor grado—, sino también en Occidente. Como artista, Dostoievsky es seguido por personas de las diversas convicciones ideológicas, muchas de ellas profundamente opuestas a su ideología: su voluntad artística somete a todos irresistiblemente... Esta voluntad artística no alcanza una conciencia teórica precisa. Parece como si todos los que se internan en el laberinto de la novela polifónica perdieran en ella el rumbo, y no pudieran oír el todo debido al clamoreo de las distintas voces. Con frecuencia no se logra distinguir siquiera los perfiles más vagos del *todo*. Los principios artísticos que organizan la mezcla de las voces eluden totalmente al oído".

Podría agregarse a esto, que dichos principios no sólo quedan inadvertidos, sino que, en realidad, lo más probable es que se hallen ausentes. Esta orquesta en particular carece no solamente de director, sino incluso de un compositor cuya

partitura pudiera haber seguido un director. Lo que aquí tenemos es un choque de intelectos, un choque de voluntades en una atmósfera de total *laissez faire* de parte del autor. A esto se refiere Bajtin con el término *polifonía*, cuando habla de la polifonía dostoiévskiana.

Es cierto que Bajtin parece admitir algún orden superior de unidad artística en las novelas de Dostoiévsky; pero no resulta fácil comprender en qué consiste aquélla si dichas novelas son polifónicas en la interpretación de este término que hemos sugerido. Si concedemos que Dostoiévsky, a partir de su conocimiento de la más recóndita esencia de cada uno de sus personajes y de los resultados materiales a que están destinados a conducir, podía combinar dichos personajes de modo que formaran un todo intrínsecamente soldado, preservando al mismo tiempo la libertad absoluta de la voz individual, debe admitirse que el principio todo de la "autosuficiencia de las voces" de los diversos personajes, vale decir, de su absoluta independencia respecto del autor, no puede ser aceptado sino con ciertas reservas muy importantes.

Me inclino más bien a coincidir con Bajtin en que Dostoiévsky —si no en la etapa de finalización, seguramente cuando elaboraba las primeras de sus novelas y la gradual evolución de sus argumentos— casi nunca se atenía a un plan constructivo preconcebido; que su método de trabajo era polifónico, es cierto, en el sentido de que era una mezcla y entretreído de individuos absolutamente libres. Es posible incluso que Dostoiévsky se interesara excesivamente y muy intensamente en el resultado de los conflictos ideológicos y éticos entre los personajes por él creados (o que, sería más exacto decir, se crearon solos por su intermedio).

Admito, por consiguiente, que Bajtin haya logrado no sólo describir con más claridad antes que nadie la inmensa significación de esta pluralidad de voces en la novela de Dostoiévsky, y el papel jugado por esta pluralidad como un vitalísimo rasgo distintivo de aquélla, sino también definir la extraordinaria autonomía individual y autosuficiencia de voces —totalmente inconcebible en cuanto a la gran mayoría de los escritores— que Dostoiévsky desarrolló con tan perturbador efecto.

Quiero subrayar también lo acertado que está Bajtin en otra de sus afirmaciones, cuando señala que todas estas *voces*, que cumplen un papel verdaderamente importante en cualquiera de las novelas, representan distintas "convicciones" o "modos de ver el mundo". Estas no son, por supuesto, meras teorías; son teorías que forman parte de quien las expone tanto como su "grupo sanguíneo"; son inseparables de él, su propia naturaleza básica. Y lo que es más, estas teorías son ideas activas, impulsan a los personajes a cometer acciones definidas y proporcionan las fuerzas motivadoras para pautas específicas de conducta, individual y social. En una palabra: son de índole profundamente ética o social, ya sea positiva o negativa, dado que realmente sirven para atraer al individuo hacia la sociedad —como sucede tan a menudo en las novelas de Dostoievsky— o alejarlo de ella.

Las novelas de Dostoievsky son diálogos soberbiamente escenificados.

En estas condiciones, la profunda independencia de las diversas voces se vuelve, podría incluso decirse, peculiarmente picante. Se impone la conclusión de que Dostoievsky plantea deliberadamente ciertos problemas vitales para su discusión ante estas "voces" tan individuales, temblorosas de pasión y ardientes de fanatismo, mientras él permanece como mero espectador de las convulsivas disputas resultantes, un observador curioso que se pregunta adónde lleva aquello y cómo terminará. Este cuadro es, en gran medida, exacto.

Aunque su libro gira principalmente alrededor del análisis formal de las técnicas dostoiévskianas, Bajtin no es reacio a emprender alguna ocasional incursión en su interpretación sociológica. Cita con aprobación trozos de *Dostojewski und sein Schicksal* (Dostoievsky y su destino) de Kaus, con cuya opinión concuerda, en general. Examinemos, traducidas, algunas afirmaciones de Kaus, tal como las cita Bajtin.

"Dostoievsky es amo en su propia casa, un anfitrión que sabe conducirse ante el más variado conjunto de huéspedes, capaz de manejar cualquier grupo de invitados, por descabellada que sea su composición, controlarlo y mantenerlo en estado de tensión... La salud y la fuerza; el más extremo pesimismo y

la más ardiente fe en la salvación; el ansia de vivir y la muerte: todo esto se traba en un combate aparentemente insoluble; la violencia y la bondad, la arrogancia y la humildad abnegada, la inagotable plenitud de la vida, etc. No le hace falta coaccionar a sus personajes; no le hace falta pronunciar la última palabra como creador de ellos. Dostoievsky es multilateral e impredecible; sus obras rebosan de fuerzas e intenciones que se creería separadas entre sí por abismos infranqueables.

Kaus presupone que todo esto no es sino la reflexión de las contradicciones del mundo capitalista en la mente de Dostoievsky. Bajtin ofrece una excelente exposición de las tesis fundamentales de Kaus.

Kaus sostiene que el mundo de Dostoievsky es el reflejo más puro y genuino del espíritu del capitalismo. Los diversos mundos y ámbitos —social, cultural e ideológico— que entran en colisión directa en las obras de Dostoievsky, antes eran autónomos, aislados entre sí, estabilizados y justificados desde adentro como unidades distintas y separadas. No había ninguna zona real, material donde pudieran encontrarse e interpenetrarse en grado alguno apreciable. El capitalismo eliminó la segregación de estos mundos, destruyó la exclusividad y la autosuficiencia interna, ideológica de esos ámbitos sociales. De acuerdo con su tendencia a nivelar las cosas, sin dejar otra barrera que la que divide al proletario del capitalista, el capitalismo arrojó estos mundos a un crisol común, como parte del proceso de extraer unidad de la contradicción. Estos mundos no habían perdido todavía el sello de su propia individualidad, adquirida por cada uno durante siglos, pero ya no podían seguir siendo autónomos. Finalizaba el período de ciega coexistencia, de calma y apacible ignorancia mutua, y su mutua contrariedad y, al mismo, su interdependencia, se hicieron cada vez más perceptibles. En cada átomo de vida tiembla esta unidad contradictoria del mundo capitalista y de la conciencia capitalista, imposibilitando que nadie se sienta cómodo en este aislamiento, pero sin ofrecer soluciones. En ninguna parte fue más plenamente expresado el espíritu de este mundo cambiante que en las obras de Dostoievsky."

Agrega que la Rusia de Dostoievsky fue el criadero ideal para

que surgiera la novela *polifónica*, porque "aquí el capitalismo se establecía con brusquedad casi catastrófica, y sorprendiendo a una diversidad intacta de mundos y grupos sociales que no habían sufrido, como en Occidente, un lento debilitamiento de su exclusividad individual en el proceso del gradual avance del capitalismo. Aquí la esencia contradictoria de esta sociedad en proceso de formación, que resistía todos los intentos de encuadrarla en un esquema monológico estable, silenciosamente contemplativo, debe haber sido particularmente evidente mientras que, al mismo tiempo, la individualidad de esos mundos que fueron súbitamente enfrentados entre sí y despojados de su equilibrio ideológico debe haberse manifestado con excepcional vividez y plenitud".

Todo esto es muy bueno y muy cierto.

¿Qué conclusión general cabe extraer de las opiniones de Bajtin y de Kaus, autoridad a quien recurre el primero para la parte sociológica de su análisis? Por ser hijo de su época y por reflejar, en consecuencia, en su propia personalidad la colosal confusión ética provocada por la violenta erupción de la complejidad de relaciones sociales capitalistas en la Rusia prerreformista¹, Dostoievsky ofreció en su arte un espejo fiel, un reflejo adecuado de toda esta complejidad. La vida bullía en contradicciones. Chocaban diversas filosofías individuales de la vida; se enfrentaban diversos códigos morales individuales, a veces conscientemente elaborados como teorías acabadas, otras manifestando su índole casi totalmente subconsciente a través de acciones y charla discordante. En las novelas de Dostoievsky se desenvuelve un diálogo similar, una lucha idéntica. Es como si no hubiera ningún diapason con el cual imponer un timbre adecuado a toda esta cacofonía; como si no hubiera ninguna armonía capaz de vencerla y, diríamos, absorberla; ninguna fuerza con vigor suficiente como para convertirla en algo parecido a un coro.

Sin embargo, Bajtin comprende que tal enfoque de Dostoievsky no sería del todo correcto.

Antes de que pasemos a exponer otros pensamientos sobre la significación de la polifonía dostoevskiana, o de que intentemos modificar o explicar mejor ciertas cuestiones interesantes mencionadas por Bajtin, hagamos una breve compa-

ración entre el polifónico Dostoievsky y algunos otros escritores polifónicos.

Bajtín sostiene que el tipo dostoievskyano de polifonía es incompatible con el drama. Opina que el teatro no puede ser polifónico en ninguna circunstancia, y cierta clasificación de especialistas de las novelas de Dostoievsky como una nueva forma de teatro le parece totalmente falsa.

Los fundamentos de Bajtín para objetar a este tipo de clasificación son más profundos. Considera que en el teatro, si bien hay personajes que obran y hablan de modo tal que implica cierto choque de personalidades, siguen siendo fundamentalmente meros títeres en manos del autor, quien los dirigirá inevitablemente de acuerdo con un plan preconcebido.

¿Ocurre así realmente?

Naturalmente, es casi imposible sospechar que Bajtín —quien demuestra en su libro una sutileza satisfactoria— presupone que todo el teatro (tragedia, comedia, etc.) consistió en obras con mensaje, *pièces a these*. La cuestión de la pieza teatral que procura transmitir algún mensaje definido y de la “pieza libre”, que es simplemente un trozo de vida dramatizado, firmemente estructurado, es antigua, y no pensamos abordarla aquí. Sin embargo, parece extraño que Bajtín, al insistir en la impracticabilidad de la polifonía en el teatro, deja claramente sin explicar al más grande de todos los autores teatrales: Shakespeare. Es imposible, por supuesto, que Bajtín lo haya olvidado realmente. Por supuesto, repetimos, Bajtín no piensa realmente que toda obra teatral sea automáticamente “tendenciosa”. Se limita a presuponer que, siendo toda pieza teatral necesariamente un todo armonioso que se desenvuelve de acuerdo con determinadas reglas estrictas, sería no sólo sumamente antieconómico sino, en verdad, imposible para el autor permitir que cada “voz” se hiciera cargo de su propio papel independiente. Así me explico yo, al menos, el terminante enunciado de Bajtín sobre la inevitabilidad del monismo en el drama.

A este respecto, no obstante, me permito discrepar radicalmente con Bajtín, en primer lugar, y sobre todo basándome en la prueba ofrecida por Shakespeare.

¿No indica nada el que, durante mucho tiempo, se haya

aceptado en general que las piezas de Shakespeare carecían totalmente de toda idea o principios orientadores? Como autor teatral, Shakespeare es el más "impersonal" de todos; casi nunca es posible decir nada acerca de las tendencias que representa. Más aún; en la gran mayoría de sus obras, se muestra tan ajeno a toda tendenciosidad que involuntariamente comenzamos a sospechar en él una gran *repulsión* consciente o inconsciente a dicha tendenciosidad. Es como si Shakespeare proclamara, en todas sus obras, que la vida es inmensa y espléndida en sí, aunque abunde en pesares y catástrofes; y que cualquier opinión expresada respecto de ella será inevitablemente insuficiente y unilateral, y no se puede esperar que abarque toda su variedad, toda su deslumbrante irracionalidad.

Siendo así totalmente intencioso (al menos, según la opinión establecida desde hace mucho), Shakespeare es sumamente *polifónico*. Podríamos citar aquí muchos fragmentos de obras de notables estudiosos shakespearianos, y de lo dicho por imitadores y admiradores de Shakespeare, que demuestran su profunda admiración precisamente por esta capacidad de crear personajes que parecen tener vida propia fuera de la mente de su autor, y además una incesante procesión de personajes de enorme variedad, todos los cuales permanecen increíblemente fieles a sí mismos en cuanto dicen y hacen.

Gundolf —a quien se refiere Bajtin en un momento— afirma, estableciendo una comparación entre Goethe y Shakespeare, que la fuente de las obras de Goethe (por lo menos, de las más importantes) era siempre su propia experiencia, en tanto que sus héroes encarnaban siempre aspectos de su propia personalidad. En esto ve un contraste con Shakespeare, que, en su opinión, fue capaz de crear seres humanos totalmente independientes de él y de su propia experiencia, seres que parecían haber sido creados por la Naturaleza misma.

Tampoco se puede decir de Shakespeare que sus piezas teatrales estuvieran destinadas a probar alguna tesis específica, ni que las *voces* en la gran *polifonía* del mundo teatral de Shakespeare sean privadas de su autosuficiencia en beneficio del argumento teatral, de la construcción como tal.

Sin embargo, cuando observemos a Shakespeare con más atención (ayudados quizá por la hipótesis aún no probada,

pero muy probable, de que Shakespeare era Rutland en realidad), vemos que su polifonismo no carece de cierto principio organizador; que sigue siendo "amo en su propia casa", utilizando el símil de Kaus.

Es cierto que todo lo referente a Shakespeare es sumamente oscuro, y esta oscuridad estorba sobremanera el análisis (lo cual demuestra una vez más qué equivocada es la actitud de esos historiadores de la literatura que sostienen que la personalidad y biografía de un autor no contribuyen a explicar sus obras). Ni siquiera podemos decir con certeza si el mundo teatral de Shakespeare oculta un *solo* cerebro magistral. Dejando de lado los numerosos pasajes copiados, la reelaboración de piezas de otros autores y la cuestión de piezas de otros autores que han sido atribuidas a Shakespeare, es imposible desconocer la original y profunda hipótesis de Craig, que atribuye a Shakespeare una forma muy peculiar de polifonía distinguiendo en sus obras las voces de más de un autor. Todo esto enrieda sobremanera la cuestión de la polifonía shakespeareana. Sin embargo, repito, si sometemos a un escrutinio más minucioso este vasto fenómeno literario, no podemos sino admitir que en las obras de Shakespeare se intuye la presencia de algún tipo de personalidad, aunque sea tan multifacética y titánica que haga difícil definirla.

¿Qué factores sociales reflejó el polifonismo de Shakespeare? Pues por supuesto, en último análisis, precisamente los mismos que encontramos en Dostoievsky. Ese colorido Renacimiento, repartido en inúmeros fragmentos centelleantes, que originó a Shakespeare y sus contemporáneos, también era resultado, por supuesto, de la tormentosa irrupción del capitalismo en la relativa calma de la Inglaterra medieval. Aquí, como en la Rusia de Dostoievsky, se iniciaba una gigantesca dispersión. Tenían lugar los mismos enormes desplazamientos, y las mismas colisiones inesperadas entre tradiciones de vida social y sistemas de pensamiento que hasta entonces no habían tenido un mutuo contacto real.

¿Cómo reaccionó ante todo esto el hombre que, según suponemos, era Shakespeare?

¿Fue sólo un espejo pasivo, capaz únicamente de reflejar toda esta maraña de fuerzas de una diversidad sin precedentes

que existían fuera de él mismo? Como ya dije, esta idea sobre Shakespeare ha sido expuesta con frecuencia. No obstante, debemos tener en cuenta que si un gran escritor, dotado de excepcional sensibilidad y comprensión, quiere permanecer fiel a la índole misma de la mente humana, con su incontenible tendencia a sintetizar distintas ideas y hechos, a crear algún sistema de ideas y valores críticos, debe tratar inevitablemente, no sólo de reflejar *él mundo*, sino de *llevarle orden y armonía*, o por lo menos, iluminarlo desde algún punto de vista definido.

Si el estudio de grandes escritores individuales no siempre confirma esa premisa, es porque a menudo omitimos tomar en cuenta la variedad de *formas* que este proceso de síntesis puede tomar. Si un escritor es también poeta, claro está que no tiene obligación alguna de imponer unidad y orden a la sociedad y la Naturaleza *en la práctica*, o incluso de reducirlas a algún tipo de monismo mediante interpretaciones filosóficas. Por ejemplo, puede (como también, de paso sea dicho, el filósofo) admitir la existencia de un pluralismo irreconciliable. Puede considerar irremediable la tragedia de la condición humana, convencido de que ésta es producto inevitable de un mundo de principios enfrentados. Puede, con gran pesar, determinar la existencia de esta falta universal de armonía; puede no ver salida alguna. Sin embargo, hasta un diagnóstico semejante, cualquiera que sea la conclusión a que pueda conducir —ya se infiera que la vida no vale la pena, dado que el mundo mismo es un *absurdo*, o que pese a su inarmonía, o quizá incluso debido a ella, el mundo es *hermoso* en su misma *irracionalidad*; o que la vida debe afirmarse heroicamente frente al caos circundante—, hasta un diagnóstico semejante es, en esencia, una *concepción sintética* de una *emo-ción sintética*. Sin esta capacidad de síntesis, resulta casi imposible imaginar una personalidad verdaderamente grande.

Como explicaré más adelante, no me propongo sugerir que tales personalidades no pueden estar a su vez divididas, ya sea simultáneamente o en diferentes períodos de su vida, de modo que sus diversos aspectos casi parecerían pertenecer a distintas personas. Cuando el *Hamlet* de Shakespeare exclama:

*¡El tiempo está dislocado! oh, suerte maldita,
haber nacido para volverlo a su lugar.*

expresa, en mi opinión, un profundo impulso lírico en nombre del autor; Shakespeare debe haber soñado con enderezar su época, de nuevo o por primera vez. Esta es su genuina aspiración íntima, y en cada pieza teatral que no termina con una reconciliación parece sufrir una derrota.

Pero dejemos ahora a Shakespeare, limitándonos a señalar que, si bien no es menos polifónico que Dostoievsky, y concede igual autonomía a la voz individual *autosuficiente* (algo que, a Bajtin, me parece, le resultaría imposible negar), su tendencia a juzgar la vida, incluso a cambiarla, se manifiesta de modo muy alejado de todo contacto directo con el lector.

Pero ¿no es claro que tales tendencias existen asimismo en Dostoievsky? También esto resultará casi imposible de negar para Bajtin. El mismo comprende que no solamente los personajes de Dostoievsky, sino también el autor, aspiran al establecimiento de algún nuevo tipo de sociedad. Bajtin mismo escribe sobre esto; él mismo subraya que Dostoievsky se caracterizaba por ciertas ideas sobre la coherencia² y la armonía, aunque una armonía metafísica y extraterrena. Dostoievsky no es un simple espejo que ofrece un reflejo concentrado y magnificado de la vida y de sus torturantes conflictos. Estos conflictos le perturban profundamente; tiene un fuerte deseo interior de resolverlos y, la verdad sea dicha, esta cuestión le interesa *mucho más* que a Shakespeare, evidentemente. Es cierto que sus esfuerzos no son coronados por el éxito; pero a eso nos referiremos más adelante.

Aquí deseo introducir otro nombre que Bajtin no menciona: el de Balzac. Marx tenía el mayor aprecio por Shakespeare a quien consideraba el bardo del capitalismo en desarrollo y de la infinita variedad de la época capitalista. También sentía una honda admiración hacia Balzac. No debe omitirse señalar que Dostoievsky, a su vez, fue un gran admirador de Balzac, cuyas obras tradujo. La afinidad de Balzac con Shakespeare reside no sólo en la extraordinaria variedad de colores en el mundo que lo rodea, donde el orden capitalista se establecía en su forma más o menos definitiva después de las tempestades de la Gran Revolución, sino también en su polifonismo, en la libertad y autosuficiencia de sus "voces". También esto es tan cierto que, pese a estar minuciosamente bien informados sobre la biografía de Bal-

zac, es casi imposible reconstruir sus opiniones privadas. Sus convicciones filosóficas y políticas son menos interesantes que las de Dostoievsky. Se podría decir que Balzac es un pensador de menor estatura que Dostoievsky. Al mismo tiempo, es característico que, mientras que en las novelas de Dostoievsky el autor nunca se presenta como mentor y nunca oímos su voz indicando una moraleja, en las novelas de Balzac hallamos con frecuencia largos razonamientos sobre los hechos que describen, incorporados a la trama del relato y a menudo haciendo árida su lectura. *Pese a esto*, Balzac es mucho menos tendencioso que Dostoievsky. ¿Es concebible sostener que Dostoievsky no tiene "Dios" en el sentido chejoviano? (Me refiero a la carta de Chejov a Suvorin sobre la ausencia de Dios, la ausencia de todo objeto de reverencia o amor en el mundo del escritor moderno). ¿Puede negarse que en Dostoievsky hay, por lo menos, una colosal voluntad encaminada hacia ese "Dios" y, en algunos momentos, la convicción de que, en verdad, lo tiene? De Balzac, en cambio, puede decirse que para él es normal pasar de un punto de vista a otro, y que esos puntos de vista son descubiertos por casualidad e incluso no son especialmente interesantes. Balzac debe su grandeza casi exclusivamente a su polifonismo, es decir, a su extraordinaria objetividad, su capacidad proteica de imaginarse en la piel de los más diversos tipos sociales que tuvo oportunidad de observar.

Es por esto, claro está, que Bajtin se equivoca cuando dice que Dostoievsky fue el *originador* de la polifonía, o incluso de la novela polifónica, así como de esa pluralidad de voces que permite la autonomía y la autosuficiencia de las partes individuales.

Desde este punto de vista, no hay duda de que Balzac llega más allá que Dostoievsky. Esto puede explicarse, por supuesto, no sólo por ciertos rasgos distintivos del talento de Balzac, sino también por muchos aspectos de la sociedad en que vivió; aspectos que afectaron tanto el material que recogió en su medio como la estructura de su propia mente y sensibilidad. En cuanto a Shakespeare, aun percibiendo algunas "tendencias" individuales muy definidas que salen a la superficie en las obras de este gran bardo de la época inicial del capitalismo inglés, debemos subrayar también su excepcional polifonismo, de acuerdo con la definición que hemos dado en este artículo.

Volvamos a la tarea que nos planteamos antes de trazar las comparaciones antedichas.

Ya vimos cómo en Shakespeare, pese a todo su polifonismo, hay un intento, de profundo y angustiado interés para el autor, de lograr algún tipo de monismo objetivo, o hasta subjetivo. En Balzac ni siquiera sentimos esta tendencia. Sentimos sus obras como polifonía en su más pura forma.

Pero Dostoievsky, que en este momento nos interesa de manera más inmediata que los dos titanes europeo-occidentales; ¿qué pasa con él? Aparte del principio polifónico, el deseo de garantizar el libre desarrollo de voces independientes, ¿se halla tan totalmente libre de toda tendenciosidad?

Hemos señalado ya de paso que Bajtin mismo no niega —ni podría negar, en verdad— que en las obras de Dostoievsky hay pruebas de tendenciosidad; y que si bien él, como autor, no se dirige de manera directa al lector, éste advierte muy bien la presencia de su “anfitrión”, y comprende perfectamente de qué lado están las simpatías de Dostoievsky. El mismo Bajtin distingue, entre las demás voces, unas voces prescientes que sin duda, en opinión de Dostoievsky, exponen una verdad superior; voces “cercanas a Dios”; vale decir, como lo interpreta Dostoievsky, cercanas al manantial de toda verdad, voces “portadoras de Dios”.

Con todo, aún en los casos en que estas voces no se manifiestan, toda la construcción de la novela está resuelta de tal manera que no deja en el lector duda ninguna sobre las opiniones de Dostoievsky acerca de lo que ocurre en sus páginas. Es, por supuesto, una magnífica ilustración de su arte en el que, aunque Dostoievsky no exprese dichas opiniones directamente, nunca dejamos de percibir el latido del corazón del autor, sus espasmódicas irregularidades al contraerse por lo que escribe.

Nuestros formalistas no cesan de repetir al lector actual —a quien no tienen la más remota posibilidad de convencer jamás— que los escritores en general, e incluso los más grandes de ellos, están totalmente aparte de sus propias obras; las contemplan como un ejercicio de habilidad profesional y sólo se interesan por ellas desde el punto de vista formal. Respecto de Dostoievsky, esta clase de afirmación resulta particularmente monstruosa. Es evidente que Bajtin no tiene intención alguna de

afirmar tal cosa. Dostoievsky escucha las grandes disputas de palabra y de hecho que tienen lugar en sus novelas con la más intensa excitación, con amor y odio.

Siendo así, ¿por qué nos vemos obligados a admitir un grado tan considerable de verdad en la afirmación de Bajtin de que es difícil formular las conclusiones definitivas de Dostoievsky, si no como teórico y publicista, en el aspecto de su obra que aquí abordamos, como novelista y escritor de ficción? ¿Por qué sus novelas produjeron también en Kaus la impresión de “discusiones inconclusas”? ¿Por qué parece que nadie obtuviera la victoria final? ¿Por qué, en la concepción dostoiévskyana de la independencia y autosuficiencia de las voces, hay este elemento deliberado de distanciamiento? ¿Por qué Dostoievsky parece decir “paso” cuando llega su turno de elevar su propia voz entre esas otras voces que tanto distan de corresponder a sus propias convicciones; mejor dicho, a las convicciones que le habría gustado sostener y que se atribuía? ¿Por qué, por otra lado, esas voces que evidentemente gozan de su simpatía (Sonia, Zosima, Alyosha y otros) no logran manifiestamente obtener una convicción definitiva, y por eso carecen totalmente de tono triunfal, quizá incluso para gran exasperación de Dostoievsky?

Para explicar este fenómeno —sin el cual sería falsa, por supuesto, la aseveración de Bajtin sobre la autosuficiencia e independencia de las “voces” dostoiévskyanas— debemos tener en cuenta no sólo la fragmentación del mundo en el cual se mueven los personajes de Dostoievsky, sino también *la conciencia dividida del mismo Dostoievsky*.

Sin presumir de responder a todos los “problemas de las obras de Dostoievsky” en un ensayo tan breve (tarea demasiado vasta, por supuesto, aun para todo el libro de Bajtin); sin presumir de dar siquiera una idea aproximadamente exhaustiva de esta división en la conciencia de Dostoievsky, quisiéramos señalar aquí una irregularidad fundamental; una mórbida y horro- rizando irregularidad que, al mismo tiempo, convertía a Dostoievsky en profundamente típico de su época o, más exactamente, de varias décadas en la historia de la cultura rusa.

El excesivo contraste entre las realidades sociales de Rusia y la intensificada percepción que nació gradualmente entre la mejor gente de las clases cultas, primero entre la nobleza y luego

entre los *raznochintsy*, y que sobre todo caracterizó, por supuesto, a los grandes escritores y demás líderes de la intelectualidad, fue un fenómeno sumamente generalizado, cuyos resultados dejaron huellas de más de un siglo.

Dejando de lado a Novikov y Radishchev, recordemos la aterradora exclamación de Pushkin: "Debe haber sido ocurrencia del Diablo hacerme nacer en Rusia con cerebro y talento". Aunque Pushkin era un hombre de adaptabilidad excepcional, que podía alternar con cualquier grupo y se demostró capaz de una actitud notablemente blanda al oportunismo espiritual y material, su vida estaba envenenada, y el escándalo social del cual cayó víctima fue resultado natural de toda su posición entre los decembristas por un lado y Nicolás el Gendarme por el otro.

En esto, no hace falta decirlo, Pushkin no estaba solo. Lo rodeaban, por el contrario, otros que sufrían más aún, y que sufrían no sólo espiritual, sino corporalmente. Esto lo saben todos.

El precursor de la gran ola de intelectualidad reclutada fuera de la nobleza fue Belinsky. También él se distinguió por una plena percepción del horror de su situación. Con frecuencia menciona el horror de despertar, en total posesión de las facultades, en un país agotado por el sufrimiento; en un país gobernado por suboficiales profundamente ignorantes y vanidosos; en un país donde no hay una oposición seria, un apoyo serio para los pocos que tienen madurez suficiente para criticar y protestar.

Aunque Belinsky permaneció fiel a su vocación pese a todo esto, no estuvo libre de vacilaciones y dudas, ni mucho menos: el artículo sobre Borodino por más que se lo pueda explicar con una incorrecta interpretación de Hegel —aunque en realidad aquí no se puede hablar sino de una incorrecta *aplicación* de la doctrina hegeliana— es, de hecho, una honda analogía con las actitudes y convicciones políticas de Dostoievsky. Belinsky estuvo a punto de caer en ese mismo precipicio de oportunismo espiritual que consiste en aceptar una serie de generalizaciones y evasiones emocionales para justificar la propia reconciliación con la "perversidad gobernante". A esto debe agregarse que Belinsky tuvo literalmente *la buena suerte* de morir antes de verse ante la terrible prueba a que se vieron sometidos Chernichevsky y Dostoievsky.

No intentaré sostener aquí que Gogol haya sido, en ningún período de su vida, combativa y conscientemente protestador en su actitud hacia *todo* lo que ocurría a su alrededor. No obstante, la transición inconfundible, aunque gradual, de Gogol, desde la sátira hasta la glorificación de la autocracia y la ortodoxia, fue un espectáculo que, como sabemos, Belinsky y la sociedad en general presenciaron con profunda vergüenza y dolor.

Psicológicamente, por supuesto, todo esto ocurrió de un modo muy diferente del que indican los estudiosos superficiales de la vida de Gogol. Es totalmente erróneo sugerir que Gogol pensaba como un acérrimo terrateniente conservador desde un primer momento. No hay duda de que Gogol se elevó a considerables alturas de crítica, aunque, como es comprensible, no se atrevió a tocar los más elevados rangos de la sociedad. No hay duda de que renuncia al papel de líder ideológico en su propio país, y el cambio no convincente, esencialmente insatisfactorio hasta para él mismo, de este papel por el de fiel súbdito y maníaco religioso, fueron no sólo resultado de su mórbida depresión, sino, al mismo tiempo, su causa más profunda.

Podría decirse que toda la época estaba sembrada de *cadáveres* y *semicadáveres*, algunos de los cuales habían resistido y fueron destruidos, mientras que otros transaron y conservaron la *vida*, sobreviviendo como tullidos espirituales con tendencias patológicas claramente expresadas.

Chernichevsky, una personalidad muy potente, lúcida, que pese a adoptar una posición extremadamente radical, nunca estuvo en una situación tan aislada como Belinsky, contemplaba, sin embargo, con sumo escepticismo la idea de establecer un orden revolucionario en su propia época. Su novela *Prólogo* —tan poco apreciada por nuestros historiadores de literatura— fue un brillante y conmovedor monumento a esas dudas, a este escepticismo científico de Chernichevsky. Pese a todo, Chernichevsky estaba condenado al papel de víctima redentora, pero procuró hacer todo lo posible por conservar su fuerza, la fuerza de alguien deliberadamente resuelto a preparar a otros para una lucha directa cuyo momento no ha llegado aún. Aunque Cherni-

chevsky sobrellevó con heroísmo las penurias del trabajo forzado y el exilio, el contraste entre el Chernichevsky que partió para Siberia y el Chernichevsky que volvió no es menos deplorable que el colapso de cualquier otro gigante de nuestro pensamiento y nuestra literatura.

Se podría prolongar esta lista *ad infinitum*. Siempre es posible encontrar hombres que, habiendo despertado en plena posesión de sus facultades, se han orientado en la oscuridad circundante; de un modo u otro, han dado batalla a su entorno y, de un modo u otro, han sido aplastados por él, ya sea físicamente, o moral y políticamente, o de ambas maneras.

Aquí, sin embargo, no se puede omitir la triste figura de Nekrasov. En última instancia, Nekrasov hizo mucho por el desarrollo del movimiento revolucionario, del pensamiento revolucionario en nuestro país; pero su grado de conciencia cívica lo impulsaba a una protesta mucho más vívida, que no logró expresar; en parte por debilidad de carácter, pero mucho más porque los sacrificios requeridos se presentaban como casi evidentemente inútiles. El salmo penitencial de Nekrasov se elevó hasta casi torturarse a sí mismo después de uno de sus particularmente asombrosos y notorios "pecados"; su glorificación del verdugo Muravyov. Este es, podría decirse, un alarmante testimonio de la tiranía que doblegó y quebró a esos ciudadanos que hacía muy poco habían llegado a comprender su situación en su propio país; y en primer lugar, a los ciudadanos de dicho país. Fue refiriéndose a su retrato ético-político de Nekrasov que Mijailosvsky habló de estos rusos que tenían "la conciencia enferma". Todos estos hombres que sufrían de "conciencia enferma" eran oportunistas más o menos deliberados, que habían elaborado dos fórmulas: o bien "veo el horror, pero no puedo combatirlo", o bien "veo el horror, pero quisiera ver *en lugar suyo* alguna bendición que me permitiera no combatirlo y, al mismo tiempo, no perder el respeto hacia *mí mismo*".

Gleb Ivanovich Uspensky tenía un don maravilloso para describir a esos "dolientes". Llamaba "capituladores" a la mayoría de los intelectuales. Lo más terrible fue que también él murió con una personalidad dividida, anunciando que lo poseía, por un

lado, Gleb, el santo mártir; y por el otro, un hombrecillo cobarde y egoísta llamado Ivanovich. Y esto, pese a que Gleb Uspensky fue el favorito del público avanzado, y que durante su carrera literaria hizo mucho por la causa que consideraba deber suyo promover.

Hasta León Tostoi se ciernen ante nosotros como un titán mutilado. Su no resistencia al mal es, en verdad, la misma vieja autodefensa contra la conciencia, expuesta por un hombre que, en su fuero íntimo, advierte perfectamente toda la perversa injusticia de la vida, pero no logra decidirse a comprometerse en la lucha directa y total que, como sabe excede a sus fuerzas.

Dentro del marco de este fenómeno —sumamente generalizado, como verá el lector incluso en la lista incompleta de hechos pertinentes que aquí se citan— debemos ubicar a Dostoievsky.

La posición social de Dostoievsky, que lo redujo a la situación más inferior, familiarizándolo con el amargo destino de los humillados y ofendidos, tomada en conjunto con su excepcional sensibilidad, su aptitud para el sufrimiento y la compasión, no podían sino encaminarlo, en su juventud, hacia una forma suficientemente vívida de protesta, hacia sueños de una reforma radical de todo el sistema social. Con frecuencia se intenta presentar la pertenencia de Dostoievsky al círculo Petrashevsky como una aberración superficial y pasajera; y el hecho de que haya sido condenado a muerte por su vinculación con dicho círculo, como simplemente otra atrocidad jurídica, totalmente injustificada y absurda, de la autocracia. Sin embargo, esa explicación es simplemente inaceptable. Habría que estar totalmente desprovisto de toda sensibilidad psicológica y carecer, además, de toda una serie de cuerdas políticamente sensibles en el instrumento de la conciencia, para dudar (aun sin tener pruebas directas) de que el joven Dostoievsky estaba entre los que “buscaban una ciudad”. Estaba indudablemente lleno de cólera contra la injusticia social, y de modo tan profundo que, en algún nivel subterráneo semioculto, esta cólera continuó en su volcánica labor durante toda su existencia. Sus rumores y retumbos sólo pueden ser ignorados por los sordos políticos, y su resplandor, por los ciegos políticos.

El enfrentamiento de Dostoievsky con la autocracia tuvo

lugar de la manera más violenta imaginable. Ser condenado a la horca: ¿puede haber algo más violento? Los trabajos forzados llegaron como un "alivio" a la situación.

La cuestión de las causas fisiológicas de la enfermedad de Dostoievsky, y de su origen inicial, no ha sido resuelta todavía. Ya que estamos en el tema, señalamos de paso que, en este campo, la crítica marxista tendrá que batirse contra la psiquiatría moderna, que siempre interpreta lo que optamos por denominar fenómenos mórbidos como un resultado de males hereditarios o, en todo caso, de causas sin relación alguna con lo que podría describirse como la *biografía social* del escritor en cuestión. Con esto no queremos decir, por supuesto, que los marxistas deban negar la existencia de la enfermedad o la influencia del trastorno mental en las obras de tal o cual escritor, si este ha resultado ser, al mismo tiempo, paciente de un psiquiatra. Se trata simplemente de que todos estos factores puramente psicológicos parecen desprenderse muy lógicamente de determinadas premisas sociológicas.

A su debido tiempo, volveremos a este tema tan rico e interesante; pero consideramos necesario mencionarlo aquí en conexión con este breve análisis de la conciencia dividida de Dostoievsky, que es en sí una causa tan importante de su "pluralidad de voces" como lo fueron las condiciones sociales durante la época del crecimiento tempestuoso del capitalismo. Al fin y al cabo, otros escritores, contemporáneos de Dostoievsky, vivieron en esas mismas condiciones sociales, mientras que aquí Bajtin sostiene que Dostoievsky fue el originador de la novela polifónica, al menos en suelo ruso.

Según el mismo Dostoievsky, su primer ataque de epilepsia ocurrió cuando aún cumplía trabajos forzados, y presentó la forma de una especie de revelación desde lo alto después de una discusión sobre religión y de su atormentada y apasionada oposición al ateo: "¡No, no, yo creo en Dios!". Este acto es de por sí muy revelador. También aquí, el subsuelo social y el biológico parecieron originar el mismo fruto; mejor dicho, combinarse para originarlo sin chocar. Conducido a trabajos forzados, Dostoievsky, que, como Gogol, era sumamente consciente del papel especial que estaba llamado a cumplir en la vida, sintió con todo su ser que la autocracia lo comía vivo. No quería ser

comido. Tenía que adoptar una posición que protegiera su vocación profética sin conducirlo, empero, a nuevos problemas con las autoridades, cuyo fin no podía ser otro que una inmediata catástrofe.

No quiero decir que Dostoievsky tratara conscientemente de convertirse en monárquico, adaptándose a los poderes vigentes. Adoptar semejante premisa revelaría una psicología errónea.

Claro está que Dostoievsky pasó por terribles tempestades de duda, pero la "conveniencia" ayudó a eliminar, debilitar y esfumar las "voces" que lo instaban a protestar, luchar y sacrificarse. Las *voces* que argumentaban a favor de la oposición —no las que eran francas en exceso, ni las que se presentaban manchadas por la autopreservación, ni siquiera las que clamaban "en nuestras condiciones actuales este sacrificio será vano", sino las que justificaban cierta posición opuesta— eran sublimadas, al contrario, por esta "conveniencia" aparentemente modesta y retraída.

Con manos de hábil prestidigitador, la "conveniencia" iluminó con un resplandor heroico incluso el instinto de autoprotección de Dostoievsky, y el romanticismo conservador derivado de dicho instinto. En efecto; ¿acaso Dostoievsky no tenía por delante una intrépida lucha contra toda la sociedad progresista? Después de todo, también esto requiere valor.

De modo que el cimiento básico de la futura posición conciliatoria de Dostoievsky respecto de la autocracia y del orden social fue echado en medio de tempestad y conflicto interior. Dostoievsky pasó por un infierno. Hasta el día de su muerte no logró convencerse —no sólo a su mente consciente, sino a su subconsciente, su vigorosa conciencia social— de la justicia de su posición.

El más superficial análisis de la epilepsia, especialmente en la forma sufrida por Dostoievsky, nos muestra ese aspecto que implica una intensificación de la sensibilidad, una especie de exposición de los nervios, y en consecuencia —sobre todo en las difíciles condiciones de la sociedad en que él vivía— un sufrimiento constante, a menudo de origen insignificante, pero magnificado por el estado nervioso. Por otro lado, el mismo ataque epiléptico es sentido —según el testimonio interior de Dostoievsky— como el comienzo del macrocosmos, de una sensa-

ción de armonía, de unicidad con toda la creación. En otras palabras: representa el triunfo de una especie de punto óptimo emocional.

Pero ¿de qué otra manera se puede imaginar la psicología de Dostoievsky en ese momento? ¿Qué *polos* de pensamiento y sensación se habrán manifestado en esta constante batalla? Por un lado: disgusto e indignación ante la realidad; por el otro: una apasionada esperanza en la reconciliación de todas las contradicciones, aunque sea en el otro mundo, aunque sólo sea en el ámbito del misticismo.

La índole talentosa y apasionada de Dostoievsky intensificó este primer aspecto de su condición hasta ese terrible atormentarse a sí mismo y a los demás que es uno de los rasgos predominantes de su obra. El segundo aspecto es elevado hasta el éxtasis.

De esta manera, causas sociales llevaron a Dostoievsky a la "enfermedad sagrada"; y habiendo hallado un terreno adecuado en requisitos previos de índole puramente fisiológica (ligados, sin duda alguna, con su talento mismo), procedieron a cultivar en él un enfoque peculiar de la vida, un estilo peculiar de escritura... y su enfermedad. Con esto no quiero decir de ningún modo que, en otras circunstancias, Dostoievsky nunca habría sufrido epilepsia. Me refiero a la extraordinaria coincidencia que nos hace pensar en Dostoievsky como tan exactamente adecuado para el papel que, en verdad, llegó a jugar. Al mismo tiempo, Dostoievsky, primer gran escritor pequeño burgués en la historia de nuestra cultura, reflejó en esos estados de ánimo suyos la confusión de un vasto sector de la intelectualidad pequeño burguesa y de los miembros más cultos de esta clase. Para ellos fue un organizador muy vigoroso y necesario, fuente de esa *Dostoievschina*³ que siguió proporcionando, para ciertos amplios sectores de esa pequeña burguesía, uno de los medios principales de autoprotección, hasta la época de Leonid Andreyev e incluso hasta nuestros días revolucionarios.

La religión no podía dejar de cumplir un importante papel en la obra de Dostoievsky, aunque sólo fuera por este carácter *epiléptico* de su experiencia social y su pensamiento. Con todo, cualquier sistema místico habría servido para este fin. Dostoievsky eligió el cristianismo ortodoxo. Sería interesante hacer una breve digresión al respecto.

Pese a toda la tosquedad de su estructura dogmática (comparada con la teoría refinada y perdurable del catolicismo romano o el marcado espíritu de crítica racionalista inherente a los credos protestantes), la iglesia ortodoxa logró cumplir, sin embargo, cierto rol positivo en apoyo de las clases gobernantes en Rusia; no sólo como forma básica de engaño ideológico para las masas incultas, sino también como una especie de *pons asinorum* sobre cuya base gente de elevada cultura y refinado oportunismo podían elaborar una filosofía pasible de reconciliarlos con la realidad. Después de todo, la religión cristiana, aun tal como la exponía en esa época la iglesia ortodoxa, hablaba de amor, de igualdad y de hermandad. La ortodoxia era interpretada como una abstracción, como algo por encima y muy lejos de la vida mundana, pero, con todo, como algo que introducía cierta cantidad módica de luz, verdad y humanidad en las relaciones terrenas.

Para las clases gobernantes, el aspecto más aceptable de todo esto era que no exigía reformas concretas, ni buscaba ningún reflejo real en la vida, aparte de fruslerías tales como dar limosnas, ejercitar la caridad, monasterios, etc. Todo en la vida podía y debía permanecer tal como era: un zar ortodoxo, policías ortodoxos, terratenientes e industriales ortodoxos, obreros y campesinos ortodoxos. Los primeros, en toda la gloria de su función como explotadores; los últimos, en todo el horror de su situación como explotados; pero todos juntos "hermanos en Cristo", reconciliados —según la iglesia ortodoxa— por una ideología común, una creencia en la "justicia divina" que se hace sentir tanto en los tormentos de esta vida sobre la tierra como en los castigos que se aplicarán en el mundo venidero.

Ahora que los cánones intelectuales de nuestra sociedad se alejan tanto de los que regían en la época de Dostoievsky, todo este concepto se evidencia como tan infantil y, en verdad, tan bárbaro, que a veces uno se pregunta: ¿Cómo fue posible que la ortodoxia pudiera satisfacer los requerimientos ideológicos aun de las masas incultas? Claro está que esta línea de razonamiento es sumamente artificial. En mi última visita a Suiza, por ejemplo, me sorprendí en lo que sólo puedo llamar asombro profundamente ingenuo porque en ese país se construyen iglesias y hay creyentes que celebran ceremonias religiosas según los rituales

de sus diversos cultos. No pude resistirme a hojear un periódico específicamente eclesiástico, e involuntariamente me estremecí de risa, una risa también muy ingenua al encontrarme leyendo en esa atmósfera europea, los argumentos estúpidamente amañados y las gastadas repeticiones que surgen de la pluma de los creyentes. Sin embargo, el pensamiento y el sentimiento religiosos no muestran signos de extinguirse en Europa; por el contrario, incluso hay síntomas de un resurgimiento religioso en ciertos círculos entre la juventud burguesa de Francia, Italia, etcétera.

Como quiera que sea, la idea de la justicia celestial, astuta en su misma ingenuidad, pudo justificar, a criterio de muchos, toda la injusticia terrena, e incluso proporcionar algún alivio genuino (sobre todo en palabras, pero a veces mediante "acciones caritativas"). Gracias a esto, pudo reconciliar con la realidad a mentes que acababan de despertar a la aguda crítica; a corazones que habían comenzado a contraerse ante el espectáculo del mal social pero que, para evitar un choque fatal con los poderes vigentes, consideraron conveniente paralizar esas contracciones o, por lo menos, modificarlas.

Si tomamos, por ejemplo, tres etapas de este uso de la religión en la literatura rusa, e ilustramos nuestra exposición con Gogol, Dostoievsky y Tolstoi, obtenemos la siguiente gradación:

Con Gogol, toda la cuestión está muy clara. Basta pensar en la famosa recomendación de este gran autor satírico, en sus *Trozos selectos de una correspondencia con amigos*, donde aconseja a los terratenientes que lean el Evangelio a sus campesinos para que estos, habiendo absorbido la palabra de Dios, puedan servir a su amo con mayor abnegación y comprender que este servicio es la finalidad de su existencia. No creo que la fe de Gogol haya estado totalmente libre de tacha, sin dudas interiores que la turbaran —quizá bien ocultas, o que acaso inquietaran su mente consciente sólo ocasionalmente—, dudas en cuanto a si todo aquello era realmente así, en cuanto a si la "palabra de Dios" no era, de hecho, una cómoda invención en beneficio de los terratenientes. Por cuanto sé, no hay pruebas directas de que así sea. Si alguien quiere realmente aceptar la fe de Gogol como algo monolítico, nada le impide hacerlo. Pero hasta una fe monolítica es también una forma de adaptación social interna al

mundo exterior; y para Gogol, cuyo genio crítico, con las alas de la risa, habría podido en cualquier momento hacerle chocar violentamente con la autocracia y los terratenientes, era esencial en grado sumo hallar una reconciliación con la realidad; especialmente con una realidad tan dulcemente perfumada con incienso y mirra⁴...

En el otro extremo del período que elegimos —en las palabras de Tolstoi— parece presentárenos algo totalmente diferente. Tolstoi descarta la ortodoxia como tal y sale a la palestra como enemigo declarado de la iglesia establecida. No sólo tiene plena conciencia de que esta iglesia actúa como mecanismo para la estabilización de la esclavitud, sino que la detesta por ese motivo. No obstante, hay que tener en cuenta que el objetivo principal de la adaptación religiosa, en tales casos, es paralizar, o al menos modificar, cualquier posible conflicto entre la conciencia y el mal. Tolstoi deja precisamente aquella religión que sirva para justificar su teoría de no resistencia. Un enfoque coherentemente racionalista de la vida (si Tolstoi hubiera llegado alguna vez hasta allí) nunca podría haber servido como base lógica para dicha doctrina, que es, en verdad, un rechazo directo de toda forma violenta de combate contra el mal.

En cierta medida, Tolstoi ocupa una posición intermedia. Es mucho menos ingenuamente ortodoxo. A este respecto, a nadie se le ocurrirá siquiera negar verdaderos simunes y tempestades y torturantes debates interiores.

Dostoievsky muy pocas veces busca apoyo en las formas externas de la ortodoxia. Esto no es importante para él. Para él tiene importancia la comprensión más profunda, "interior" de la iglesia, que le abrió el camino para contrastarla, al menos en parte, con el Estado. A decir verdad, la iglesia, en los libros de Dostoievsky, no solamente justifica al Estado por su sola existencia; el altar no sólo reverencia y justifica el palacio, el calabozo, la fábrica, etcétera, sino que también se la presenta como un poder que, en muchos aspectos, se opone a todo el resto de la vida.

Dostoievsky, por supuesto, tiene perfecta conciencia de que el Sínodo y todo el clero son funcionarios al servicio del trono, pero no le basta con que esos clérigos santifiquen las actividades de ministros e inspectores de distrito. Pese a todo, cree que por

lo menos los mejores entre esos funcionarios del clero, y el "espíritu" mismo que los inspira, son *revolucionarios* a su modo.

"¡Qué así sea!", exclaman los monjes inspirados de las obras de Dostoievsky. ¿Qué es lo que invocan de esta manera? Lo que "debe ser" es que la iglesia, con su amor y hermandad, supere en algún momento al Estado y a toda la sociedad basada en la propiedad privada; que la iglesia —en alguna época futura— construya un socialismo especial, casi extraterreno. Esta Utopía eclesiástica se basará en esa herencia espiritual con la que Dostoievsky procura remplazar el ideal del socialismo antes entrevisto y luego rechazado, que le fuera presentado por sus amigos del círculo Petrashevsky.

Sin embargo, la "revolución eclesiástica" de Dostoievsky tiene lugar en una atmósfera de humildad aún mayor que la revolución sectaria de Tolstoi. Es una tarea que requerirá muchos cientos de años, una cuestión del futuro lejano, quizá incluso del otro mundo. Es posible que Dostoievsky, como Tolstoi, sea llevado por la lógica misma de su pensamiento a percibir esta coherencia armoniosa como un ideal puramente nominativo, como algo que se concretará sólo en la eternidad, en el infinito, en el ámbito de la metafísica.

De esta manera Dios, la ortodoxia, Cristo como un principio democrático, individual, puramente ético de la iglesia, eran esenciales para Dostoievsky, ya que le dieron la oportunidad de evitar una ruptura espiritual definitiva con la verdad socialista, al mismo tiempo que anatematizaba el socialismo materialista.

Estas posiciones le dieron también la oportunidad de asumir una actitud profundamente legitimista respecto del zar y de todo el régimen zarista. Al mismo tiempo, desde la parte de la iglesia donde estaba el altar, la parte situada frente a la congregación, era posible adornar estos modos eclesiásticos con toda clase de gracias efectivas. Así, la ortodoxia de Dostoievsky es un principio profundamente conservador y, al mismo tiempo, una especie de maximalismo. Los maximalistas en el ámbito de la religión siempre han estado en situación de decir a los materialistas: "Ustedes nunca se atreverán a incluir en sus programas el derecho a la inmortalidad, ¿verdad? Nunca podrán exigir la bienaventuranza absoluta y la fusión de todos los hombres en

un solo *espíritu total*, ¿verdad? Nosotros, en cambio, podemos manipular esas cosas bellas y deleitosas cuanto queremos, presentándolas como la verdadera realidad”.

Quizá un carácter menos trágico que el de Dostoievsky podría haberse satisfecho con este tipo de consuelo propio hábilmente elaborado. Pero Dostoievsky, un genio de profundidad insondable, era atormentado por su inmensa conciencia, por su aguda sensibilidad. Dostoievsky desafiaba a sus enemigos una y otra vez bajo diversas apariencias; y esos enemigos son no solamente el filisteísmo, no solamente el vicio en todas sus formas sino, ante todo y por sobre todo, este materialismo condenable y seguro de sí. En su propia alma, ya lo ha matado, enterrado y obstruido la entrada a la tumba con grandes piedras. Pero lo que está emparedado tras esas piedras no es un cadáver. Alguien sigue moviéndose, algún corazón late con fuerza, sin dar respiro a Dostoievsky. Este sigue sintiendo que lo que no lo deja descansar no es sólo el socialismo externo a él mismo, no sólo el movimiento revolucionario en desarrollo en Rusia, Chernichevsky y su teoría, el proletariado en Occidente, etcétera; sobre todo lo atormenta el socialismo materialista en su propio ser, al cual por ningún motivo debe permitirse salir a la superficie; que debe ser escupido, pisoteado en el lodo, humillado, presentado como insignificante y ridículo hasta ante sus propios ojos. Esto lo hace Dostoievsky. Y no una ni dos veces. En *Los poseídos* pierde todo autocontrol al respecto. ¿Y qué? Pasa un poco de tiempo, se disipa la humareda de la discusión, se desgasta el barro de la insinuación, y el disco implacable de la verdad real comienza a brillar y atraer de nuevo.

Claro está que, después de su experiencia de trabajos forzados, Dostoievsky no tuvo ni por un momento una auténtica fe en su fantasma materialista. Pero le bastaba con sentirse aguijoneado por la duda para perder toda tranquilidad espiritual. Por otro lado, dedicó todo su genio para pensar, sentir y trazar personajes a erigir altares que se elevaran hasta el cielo. Hay un poco de todo: el más sutil sofisma y la fe de un carbonero; el frenesí del “loco de Dios” y el análisis refinado; el fácil don del poeta para conquistar al lector mediante la penetrante percepción atribuida a los personajes religiosos, etcétera. Sin embargo, Dostoievsky vuelve a examinar una y otra vez, dubitativo, sus

edificios de muchos pisos, sabedor de que su *construcción* no es duradera y de que al primer temblor subterráneo causado por el movimiento del Titán encadenado, todo ese montón de edificios se derrumbará.

Me parece que, si adoptamos este enfoque de Dostoievsky, comprenderemos la verdadera subestructura de esa polifonía señalada por Bajtin en sus novelas y cuentos. Solamente la conciencia dividida de Dostoievsky, junto con la fragmentación de la joven sociedad capitalista en Rusia, despertó en él la necesidad obsesiva de dar vista una y otra vez al proceso de los principios del socialismo y de la realidad; y de dar vista a este proceso en condiciones lo más desfavorables posible para el socialismo materialista.

No obstante, si no se da a este proceso por lo menos una apariencia de justicia imparcial, su audiencia pierde todas sus cualidades consoladoras y tranquilizadoras, y no se puede esperar de ella que calme la tempestad espiritual. Hay por eso una larga fila de personajes —desde revolucionarios a los más supersticiosos reaccionarios— que en cuanto emergen del mundo interior de Dostoievsky y se les permite correr en libertad, se desmandan y comienzan a discutir cada uno con su propia voz, y a demostrar cada uno su propia tesis.

Para Dostoievsky esto es un placer, un placer torturante, tanto más cuanto que comprende que, como autor, conserva la batuta de director, sigue siendo el anfitrión en cuya casa se ha reunido este heterogéneo grupo, y siempre puede, en definitiva, restaurar el *orden*.

En esa unidad artística superior que Bajtin intuye en las obras de Dostoievsky, pero que no define e incluso parece considerar casi imposible de definir, hay siempre este escamoteo de pruebas, delicado, sutil, temeroso hasta de sí mismo; luego, súbitamente, en diversos momentos de este proceso que sigue y sigue en todas sus novelas y cuentos, una grosera treta policial, sin disimulo alguno.

Sin embargo, esa inaudita libertad de “voces” en la polifonía de Dostoievsky que tanto asombra al lector, es, en realidad, un resultado de las limitaciones del poder de Dostoievsky sobre las potencias que ha conjurado. El mismo lo adivina. El mismo advierte que, aunque en el escenario de sus propias novelas tiene

el poder de restaurar el *orden* en beneficio del lector, entre bastidores no hay modo de decir qué ocurre. Allí los actores pueden eludir su control, allí pueden seguir elaborando las contradictorias líneas de pensamiento que comenzaron a rastrear en el horizonte visible y pueden, a la larga, destruir a su autor.

Si el escritor Dostoievsky es anfitrión de sus personajes y dueño en su propia casa, ¿puede decirse lo mismo del hombre Dostoievsky?

No; Dostoievsky hombre no es dueño en su propia casa, y la desintegración de su personalidad, su tendencia a la esquizofrenia, deriva de su deseo de creer en algo no sugerido por lo que realmente cree, y de refutar algo que se niega a dejarse refutar definitivamente. Todo esto, en conjunto, hace de él una personalidad peculiarmente apta para crear la imagen atormentada y esencial de la confusión de su época.

Para juzgar a Dostoievsky, no debemos recurrir a ningún escritor contemporáneo, ni por ahora a ningún escritor posterior, sino únicamente a los sucesos mundiales después de su muerte, al ingreso de nuevas fuerzas en el escenario social y a la creación de una situación histórica totalmente nueva.

Con todo, ni siquiera nuestra situación actual, en la que vemos todos los problemas desde otro ángulo, nos deja indiferentes respecto de Dostoievsky. Si nosotros mismos no encontramos ideas positivas en Dostoievsky, debemos recordar que aún no somos mayoría en el país. Muchos grupos y capas de nuestra sociedad seguirán buscando apoyo a sus ideas en Dostoievsky, y a sufrir sus achaques. Dostoievsky no ha muerto aún, ni aquí ni en Occidente, porque aún no ha muerto el capitalismo y menos las supervivencias del capitalismo (si hablamos de nuestro país). De aquí la importancia de dedicar un minucioso estudio a todos los trágicos problemas de la *Dostoievschina*.

1929

Taneyev y Scriabin

Este invierno, el Cuarteto Stradivarius ofreció una serie de conciertos de cámara por el famoso compositor moscovita Taneyev.

Taneyev es muy conocido en Rusia y Europa como autor de la obra más profunda y completa sobre *contrapunto*. Esta obra, y los méritos de Taneyev como artista, le han redituado el mayor respeto como excepcional matemático de la música.

Sin embargo, esta fue también la razón por la cual Taneyev fue burdamente subestimado como compositor por el público en general. Con este término me refiero al público que asiste a conciertos, se interesa por la música y está familiarizado con ella, pero no pertenece al pequeño círculo de personas altamente capacitadas con un conocimiento de la música excepcionalmente erudito.

Se ha puesto en circulación, respecto de Taneyev, un pequeño rumor según el cual es un músico "cerebral" que resolvió sus problemas musicales como un matemático resolvería los suyos; y por eso, dicen, sólo puede interesar a los profesionales, pero deja indiferente a su público.

El *Cuarteto Stradivarius* ejecutó en salas más bien pequeñas; por ello sus conciertos no pudieron adquirir la índole de propaganda de masas para los logros de Taneyev en un campo que posiblemente haya sido su fuerte: la *música de cámara*. Pero es importante señalar que estos conciertos hallaron invariablemente una aprobación entusiasta. Conozco a muchas personas, inteligentes y versadas en música, que (faltas de un verdadero conocimiento anterior de su obra) han cambiado ahora totalmente de opinión sobre él como resultado de estos conciertos.

Opino que debería hacerse más por una revaluación de Taneyev. Hasta hace muy poco, se consideraba correcto decir que Chaikovsky era un intelectual sentimental y lacrimoso, cuya

música, se afirmaba, de nada podía servir a nuestra generación. Creo que quien escribe estas líneas fue el primero en pronunciarse contra semejante opinión sobre un gran compositor que ocupa un sitio de honor en la música rusa, la cual, como ahora es muy obvio, empezando por Glinka y terminando por nuestros propios compositores jóvenes, ocupa con justicia un lugar destacado en la música mundial.

Hace mucho que el gran Scriabin ha sido rehabilitado y adoptado, diríamos, por la época revolucionaria. Considero imperativo que se dé el mismo impulso a un proceso similar respecto de Taneyev. Sería muy gratificante organizar, el año que viene, una ejecución de su gran oratorio. *Leyendo*, un salmo, y su ópera *Orestes*, lacónica, conmovedora y verdaderamente trágica.

A pedido del Cuarteto Stadivarius, hablé sobre Taneyev, presentando su serie de conciertos. Este artículo es la versión taquigráfica corregida de mi discurso.

II

Quisiera decir algo sobre Taneyev como hombre.

Tanto en su modo de vida como en su apariencia, Taneyev era un típico caballero ruso, incluso con algo de Oblomov exteriormente; le gustaba la vida tranquila, la calma provinciana de su alejado rincón moscovita; era bastante indiferente en política, pese a ser no solo un liberal, sino un demócrata con inclinaciones radicales que saludó con gran júbilo la revolución de 1905, por ejemplo, y reflexionó sobre ella en cierta medida (indirectamente) en varias de sus obras.

Aunque aparentemente poseedor de un sistema filosófico bien meditado, armado con suma armonía y sin ayuda de un dios, en quien se negaba de plano a creer, nunca insistió en sus opiniones, ni las expresó siquiera. Estas, sin duda, se reflejaban en su música; pero una vez más, *indirectamente*. Taneyev era un hombre muy bondadoso; daba lecciones particulares a alumnos pobres sin cobrarles, los ayudaba financieramente con su pequeña renta personal; nunca se preocupaba por su propio bienestar y se contentaba con llevar una vida modesta y tranquila.

Sin embargo, no hay que olvidar que este modo de vida tranquilo y tibio, que recuerda al Oblomov de Goncharov, nada tiene en común con la vacuidad de Oblomov. Goncharov mismo

tenía mucho en común con Oblomov, y su gran novela tuvo mucho de autobiográfica. Pero bajo la bata de Goncharov latía un corazón de un tipo muy diferente, y la expresión perezosa y soñadora de su rostro ocultaba todo un mundo de imágenes, muy alejados de los tontos sentimientos que abarcaban el mundo de su famoso personaje.

Taneyev era de la misma estirpe que Goncharov y que Turguenev. La aparente indolencia y laxitud de sus vidas era compensada por una creatividad interior enorme y vigorosa. La obra de hombres de este tipo —un tipo que quizá no tarde en quedar relegado al pasado— tiene especial valor en su índole fértil y contemplativa.

En personas sin talento, la lentitud, la dulce melancolía, el paso por las ideas y emociones “en un coche tirado por caballos”, por así decir, es simplemente mediocridad; pero en las personas talentosas esto produce una insólita solidez en todo lo que crean; hondura y perfección en su obra.

En nuestra era neurótica, cuando la historia misma se precipita de cabeza y la conmoción de la vida urbana ha llegado a una etapa de terrible confusión, y la gente es tan excitable que parece haber tensado sus nervios, que vibran con una aceleración multiplicada por mil, en esta era el arte se ha lanzado, a través del impresionismo, al futurismo, al momentalismo, etc. Aunque este proceso es muy natural, esto no significa necesariamente que sea progresista.

Ese arte velóz e instantáneo produce, sin duda, impresiones definidas; puede lograr lo que es imposible al ritmo del arte clásico transparente, denso como la miel; pero en el camino se ha perdido mucho.

Taneyev vivía en un mundo musical, pero no veía la música como un mundo en sí, un mundo regido por sus propias extrañas leyes. No la veía como una compleja esfera de matemática superior, como lo haría un académico en su torre de marfil.

Taneyev fue un filósofo musical en dos aspectos. En primer lugar, trató de encuadrar sus formas musicales en una grácil estructura única mediante un profundo, lento y seguro proceso de pensamiento basado en un inmenso conocimiento de la música. Segundo, infundió en esta creación la esencia de su intelecto hondo y sensible; su propia perspectiva del mundo, sus

ideas sobre el universo, la vida humana, etcétera, fueron expresadas en sus formas musicales. Creo que a nadie, ni siquiera a quienes Taneyev les es indiferente, se le ocurriría negar la vigorosa presencia de un intelecto más bien austero e imponente, que reina en su música.

Pero esto no es todo. Taneyev fue un hombre muy bondadoso, afectado por todas las pasiones de la intensa vida humana. No importa que en la vida del solterón pareciera no haber tormentas ni pasiones; el pesar y la esperanza, la indignación y el amor, la soledad y la alegría de comulgar con la naturaleza y con sus congéneres, y muchas, muchas otras emociones, conmovieron a este corazón firme, pero sensible, en su juventud, cuando Taneyev parecía un individuo tan jovial, y en su canosa madurez, cuando quienes lo conocían bien casi lo veneraban como santo y mentor.

Por eso, juzgar a Taneyev como hombre desprovisto de pasión es puro barbarismo y crasa ignorancia. La verdad es que Taneyev nunca se rebajó al sentimentalismo, que fue ajeno a la más leve sugestión de sensiblería gitana, —que encontramos a veces incluso en la música de Chaikovsky— sobre todo si se la ejecuta con afectación.

Taneyev es sabio; no confía sus emociones a la música hasta que las tiene claras, hasta que se han *cristalizado* en música. Esto no quiere decir que Taneyev se limite a presentar un esbozo de la emoción; no, sus emociones son muy vivas. Después de todo, ningún músico puede transmitir llanto ni risa verdaderos; ningún artista puede incorporar a un cuadro su propia nariz verdadera. Como ninguna otra esfera de la creación, la música exige reacuñar el *material propio* en la moneda de oro *específica*. El acuñado de Taneyev es de la más alta calidad, sin mezcla ninguna, vital y bien diseñado al mismo tiempo.

Taneyev era un *caballero*, un caballero de lento andar, un caballero retraído en sí mismo, un caballero que, mediante un enorme empeño y un gran talento, había adquirido una cultura excepcional; un caballero que había alcanzado la cumbre de la sabiduría.

No nos interesan los señores feudales, no soportamos al señoritismo; y quizá detestemos sobre todo al señoritismo ruso; pero no podemos ocultarnos el hecho de que en los “huertos de

“cerezo” del terrateniente brotaban a veces flores fragantes, cuando un tipo excepcional de cultura, que por mucho tiempo no se pudo adquirir fuera de la mansión señorial, se refinaba hasta producir una vida cultural casi ascética, cuando alguien se entregaba totalmente a un problema estético; cuando, al mismo tiempo, se elevaba *por encima* de su clase y comenzaba a ver la realidad bajo otra luz. Esto producía personas que eran excepcionales en méritos artísticos, combinando a menudo un hilo del pensamiento filosófico y social maravilloso con un arte de bella emoción y vigorosa arquitectura.

La mayor parte de nuestra literatura clásica fue creada por esos señores. Estos nos dieron hombres como Herzen y Plejanov. Me es difícil imaginar a un hombre como Taneyev proveniente de cualquier otro medio que las tranquilas calles del viejo Moscú aristocrático que, no obstante, estaban abiertas a todos los vientos que soplaban desde Occidente; y quisiera subrayar que este hijo nativo de Moscú es sumamente importante para nosotros, y que al repasar nuestra herencia debemos observar con especial cuidado los asombrosos lienzos musicales tejidos y bordados por la mano paciente de este compositor y erudito.

III

Para mejor comprender el papel especial que ocupa Taneyev en la música, trazaré una especie de paralelo entre él y Scriabin; un paralelo basado en otro más profundo y más general.

Mucho se ha dicho acerca de las diferencias entre música *emocional* y música *arquitectónica*. Estos polos musicales no son sino dos lados de la misma música, y se complementan uno a otro en grados variables. Pero esto nada quita al hecho de que nos vemos ante dos corrientes musicales: la corriente objetivamente *arquitectónica* (“épica” sería más correcto) y la corriente emocionalmente *sensual* o *lírica*. No obstante, las palabras “épica” y “lírica” son menos adecuadas para comprender el verdadero sentido de esta diferencia que los términos “arquitectónica” y “emocional”.

La música se originó como una expresión de emociones humanas. No podemos dudar ni por un momento que nació de los gritos de emoción del hombre. Sabemos dónde se origina la “música” del mundo animal. La música erótica es el ejemplo

más objetivo, ya que incluye, junto a sus gritos de pasión desnuda, algunos elementos de *tentación*, atrayendo a la hembra mediante una especie de *serenata*. En el canto del ruiseñor hallamos no sólo las emociones del macho, sino un arte completo en sí mismo, que se despliega en el proceso de apareamiento y alcanza, en la especie, verdadera perfección.

Todo otro tipo de canción se ha desarrollado aparentemente en lineamientos similares: el *llanto* originó el *lamento*, que a su vez se convirtió en *canto fúnebre*; los *salvajes alaridos* de los guerreros antes del combate derivaron en *marchas militares*, y así sucesivamente. Toda la significación de transformar los gritos emocionales en música, o más probablemente, en canto, residió en el hecho de que se obtuvo una pureza formal, que de allí surgieron gradualmente tonos claros y sus combinaciones establecidas, la habilidad de producir melodía, etcétera.

Siguiendo este trayecto, la música se volvió eventualmente más compleja. El hombre obtuvo colaboradores: los más variados instrumentos, para expresar las emociones personales o sociales que ardían en su pecho.

Hay buenos motivos por los que en épocas recientes —desde mediados del siglo XVIII, digamos— hubo un florecimiento tan inaudito de la música, que continúa aún hoy. Por un lado, el individuo pasó a ser, en esa época, una entidad muy compleja, especialmente al aparecer el intelectual pequeño burgués típico, o sea un individuo socialmente indeciso, divorciado del gremio, con un alma compleja, muy individual; con un cerebro y sistema nervioso altamente desarrollados, y a menudo con mucho sufrimiento en su vida. El progreso gradual de la democracia y el individualismo originó este tipo de individuo, una de cuyas primeras brillantes manifestaciones fue Juan Jacobo Rousseau. Creo que un minucioso análisis de un individuo como Rousseau contribuirá mucho a favorecer la comprensión del tipo central y más significativo del intelectual como ideólogo, incluyendo, quizá primordialmente, el ideólogo artístico de la sociedad en la historia moderna. La personalidad emotiva, multilateral y dolorosamente desequilibrada del nuevo hombre, el *psicópata* en el verdadero sentido psiquiátrico de la palabra, se volvió cada vez más complejo al complicarse las relaciones sociales. Al mismo tiempo, esta personalidad alcanzó la cima del autoanálisis sensi-

tivo y, finalmente, la más insólita flexibilidad y virtuosismo para expresar todos los vericuetos de su complejísimo mundo interior. Aquí nos encontramos con Schumann, Chopin y sus discípulos. Sin embargo, las emociones sociales también se volvieron turbulentas y multiformes a veces. De aquí que Beethoven, por supuesto, no sólo expresara las complejidades de su propia personalidad, sino que reflejó con sumo vigor las tempestades de la Gran Revolución.

En algunos aspectos, se puede ver en Scriabin al supremo representante de este tipo. En una época en que la escuela impresionista francesa, encabezada por Debussy, parecía haber alcanzado el límite del *momentalismo* y la *miniaturización* musicales, Scriabin, con no menos diversidad emocional, fue dominado por un enorme deseo de expresión social, de dimensiones sociales, nacionales e incluso cósmicas, derivado de su pertenencia a una nación que había pasado por la gran revolución de 1905 y ahora se encaminaba hacia la más grande de todas las revoluciones.

Quizá la moderna Europa occidental, norteamericanizándose, comienza gradualmente a perder esta forma; sin embargo, no siempre la remplace en una forma arquitectónica, de la cual hablaré ahora, sino que a menudo se mecaniza, en cambio.

La tendencia de algunos compositores europeo-occidentales contemporáneos a adoptar ritmos inspirados en las máquinas, formas de danza mecánica y música privada de su alma, pero en cambio "electrizante", una tendencia muy normal en la era del supercapitalismo y del imperialismo, es fatal para la música, sin duda. Es posible que el proletariado sea arrastrado por este movimiento, pero debe prevenirse contra él, *ya que el principio básico del proletariado es la subordinación total de la máquina al hombre*; mientras que el principio básico del hipercapitalismo es la subordinación total *del hombre a la máquina*.

La música arquitectónica es otra cosa. Quizá tenga sus raíces en otra parte; quizá su fuente sea la música instrumental, o sea la admiración del hombre por el sonido de un arco al vibrar, o el tintineo de una vasija de arcilla o un objeto de metal.

En este caso, el sonido no expresaba una emoción definida. Aquí también, sin duda, el hombre contribuyó con algo de su propia interpretación: desde el comienzo mismo intuyó el espí-

ritu del arco vibrante y del tambor retumbante; en verdad, animó su entorno, de acuerdo con su perspectiva animista, en mayor medida que nosotros ahora. Aquí, sin embargo, se enfrentaba con la belleza *objetiva*, como en su gama de color que se ampliaba gradualmente, y ahora la voz humana podía unirse a las voces de sus instrumentos y ser vista primordialmente como fuente de bellos sonidos. Tenemos aquí el comienzo de un proceso que Weber denominó la *racionalización* de la música.

La música de todos los pueblos que han alcanzado así sea el más leve grado de cultura es un refinamiento del mundo de los sonidos, singularizando elementos y construyendo luego, a partir de ellos, diversas combinaciones de acuerdo con el deseo del hombre. Así como el hombre construye catedrales, palacios o tumbas con *material* tangible y visible, también erige obras monumentales con *sonidos*; los combina con danzas u otras ceremonias, especialmente de índole religiosa o cortesana, y también con los temas épicos de las primeras canciones heroicas, de himnos individuales o corales a los dioses.

Esta música no se desarrolla por sí sola. Satisface demandas sociales definidas, al igual que la construcción social monumental. Primordialmente, aumenta la pompa de ceremonias religiosas y reales. Hay que recordar que estas ceremonias tienen una significación social muy definida: fortalecer y elevar la autopercepción de los gobernantes, y asombrar y conquistar a sus súbditos mediante la magnitud, belleza y perfección del Estado y los sistemas sociales, tal como se reflejan en el arte. Salta a la vista que así como fue posible crear grandes obras arquitectónicas sobre esta base, evidentemente fue posible que se crearan grandes obras maestras musicales.

Por cierto, la clase gobernante, en su edad más o menos de oro, desea que su arquitectura, y también su arquitectura musical, expresen grandeza solemne, un hondo sentido de estabilidad interna y armonía. El aristócrata Pitágoras, que procuraba establecer la dictadura de un grupo de las más exaltadas familias, tuvo buenos motivos para insistir en la gran significación del principio estructural en la música. Fue él quien con más claridad expresó la idea de la existencia del mundo celestial de orden profundo y magnífico que en el mundo terreno está deformado.

Pitágoras trató de expresar este orden en términos de armonía musical.

Tal es el origen social y la significación social de la música arquitectónica, que no podía sino desarrollarse dondequiera que hubiera un orden social bien establecido. Por eso la iglesia católica la utilizó con tanta amplitud, como más tarde la iglesia protestante, recurriendo a los poderes magnéticos de la música: el órgano y el canto de la congregación.

Lamentablemente, hasta ahora, el orden social se ha expresado habitualmente en forma religiosa, o de monarquía; menos habitualmente en forma de diversas órdenes religiosas y caballerescas, gremios, etc.

No es difícil ver que una sociedad socialista está destinada a crear el orden colectivo más grandioso. Tampoco es difícil prever que este orden grandioso, de un tipo totalmente nuevo y sin precedentes, originará una música verdaderamente exaltada que yo llamo arquitectónica, o sea la majestuosa combinación de coro y orquesta para producir una expresión idealizada del gigantesco acuerdo de fuerzas.

Debemos señalar de paso que esto sólo puede presentarse plenamente en contraste con alguna entidad negativa a la que ha vencido o que la amenaza, y que, de acuerdo con la victoriosa luz de la armonía, constituye habitualmente la esencia interior de todas las estructuras musicales arquitectónicas.

Los avances hacia el socialismo, y una verdadera comprensión de la actual falta de unidad y de los males de la humanidad inspiran a sus mejores hijos un vigoroso impulso hacia ese orden. Quizá ellos comprendan claramente que en sus sueños hay un mundo de vida sabia y exaltada, un mundo sin contradicciones raciales y de clase. O quizá no lo adviertan, quizá incluso se engañen y releguen este mundo idealmente construido más allá de la tumba, a otro mundo o a un tiempo y espacio celestial *imaginado*. Como quiera que sea, la aparición de esos músicos que aspiran al orden es posible y hasta inevitable en nuestra época.

Es muy interesante notar que también el mundo *burgués* occidental aspira al orden, y que la expresión social de esto se refleja en los movimientos neomonárquicos, fascistas, etc. Esto también halló expresión en la música. Vincent d'Indy, que sub-

rayó con tanta elocuencia los dos polos de la música de que hablo aquí; que censuró a Debussy y se consideró un músico arquitectónico, fue en realidad un monárquico activo.

Las nuevas tendencias en el arte occidental, especialmente en el arte clásico (neoclasicismo, purismo, etc.) pueden reflejar el deseo de la burguesía de suplantarse la democracia y el individualismo por una dictadura; pero la tendencia del proletariado a remplazar un sistema capitalista por un sistema verdaderamente social, o sea un sistema socialista bien ordenado, también puede conducir a la música arquitectónica.

IV

Scriabin, tan influido por Chopin, es sin duda alguna, un músico emocional; más tarde atizó el fuego chopiniano con tan insólita pasión que se convirtió en un llameante holocausto.

El mismo habla del gran placer que le proporciona conocer su poder sobre la materia musical, la insólita fuerza con que puede obligar a los sonidos obedientes a reflejar la más honda emoción.

Fue la experiencia de un artista capaz de transformar rápida y vigorosamente su apasionado cambio de humor en realidad objetiva, en *música*; lo que cautivó las almas de los demás, lo que sugirió los extraños vagabundeos musicales que proporcionan la clave para la música del segundo y tercer período de Scriabin.

Ahora se conoce bien la esencia de la filosofía de Scriabin. Este creía que el universo era la libre creación de un espíritu personal determinado; pero una creación plena de contradicción y tragedia, una especie de pesados, apasionados, amargos y excitante juego del espíritu con espectros a los que él mismo había dado vida.

Scriabin admitía la existencia de un *dios-artista*, y consideraba que el universo era obra de este artista, creado por su sueño, podría decirse, para su propio exaltado "placer".

Pero ¿cómo aparece un individuo creativo, Scriabin mismo, su ego, con respecto a este dios? Viendo su propio mundo personal, su ego, como un centro creativo, y su entorno como el juego de este, Scriabin —como suele ocurrir con los idealistas— descendió al genuino solipsismo, es decir, a imaginar que este dios no era otro que Scriabin mismo, y que en relación con su

ego, el resto del universo era su propio juego artístico libre, pero terrible.

Partiendo de estos conceptos, que mantuvo ocultos del público, Scriabin erigió su sueño, bordeando realmente la demencia y superando en alcance los vuelos de la imaginación de los compositores de todos los tiempos.

Scriabin creyó poder crear un misterio musical cuyo desarrollo produjera concretamente los solemnes acordes de la conciliación, del triunfo de la esencia espiritual de la creación, de modo que después de la fantástica ejecución de este misterio totalizador, no habría en la práctica razón alguna para que el universo siguiera existiendo. La colorida fantasmagoría se marchitaría y desaparecería, y el espíritu iniciaría una nueva fase de existencia que sería una extensión de él mismo, su autoconocimiento total y, al mismo tiempo, su liberación de las pesadillas relucientes y seductoras que él solo creara.

Si se traduce al idioma social esta explicación de Scriabin, veremos la experiencia social que se refleja en su filosofía, en sus planes musicales y, por consiguiente, en sus obras.

Scriabin ve el mundo, y principalmente el mundo humano, como un excepcional y excitante caleidoscopio de acontecimientos, en el cual se adquiere la diversidad al precio de ruptura, fealdad y sufrimiento.

El mundo que Scriabin percibe a través de nuestra civilización burguesa actual lo atrae, por un lado, debido a su riqueza, su ruido, su combinación de placeres y de horrores; por el otro, parece ser un mundo temporario, inaceptable, que debe pasar por una conmoción revolucionaria fundamental que lo remplace por la calma universal y el orden inmerso en sí mismo.

Vemos así en Scriabin un interés por el ritmo mismo de la vida, tanto interno como externo, por la caótica era del imperialismo; una profunda comprensión y la capacidad de responder a todas las excitantes y ardientes contradicciones de la vida psíquica y social; por otro lado, un enorme deseo de orden. Scriabin percibió uno y otro a su propio modo individual. Disfrutó de cómo la vida objetiva, tan torturante y vertiginosa, tocaba las cuerdas de su corazón insólitamente sensible, y de cómo las palpitaciones de este corazón se reflejaban luego en la música. Percibió este cuadro como su propio sueño creativo, como su

propio deleite y tortura personales, y por consiguiente, también percibió la serenidad y el orden que su corazón anhelaba como *su propia* serenidad y orden, como su personalidad absorbiendo todas las extravagancias y contradicciones, como *absoluta autoafirmación*.

Es muy característico, sin embargo, que Scriabin aborde este estado de serenidad de manera revolucionaria, o sea que no visualiza una situación en la cual su ego creativo reconciliaría *gradualmente* la discordia universal, o en la cual construiría otra estructura musical, una estructura de majestuosa armonía, para contrarrestar la ruidosa confusión del universo y de la humanidad en especial. ¡Nada de eso! Fue característico de Scriabin considerar su propia incineración en el fuego de los excesos, que visualizó durante su mayor interés en el solipsismo, como incineración del mundo.

El de Scriabin es un dios de autoincineración que destruye, en el fuego de pasiones que han alcanzado su apogeo, su propio cuerpo, y libera su verdadera esencia; por eso el gran misterio que Scriabin percibió en silueta algo borrosa adquirió la naturaleza de un frenesí de pasión tan alocado, una orgía tan irreflexiva, cuando los elementos del alma y, por consiguiente, del universo, comienzan a desintegrarse en una etapa definida, y recién después de esta extrema *explosión* de pasión destructiva amanece una nueva mañana serena de orden extraterreno, totalmente insondable para nosotros.

¿Qué fuerza social, qué experiencia social se refleja en *estos* rasgos de la obra de Scriabin?

Sin duda alguna, la experiencia revolucionaria de 1905, la revolución inminente. Scriabin refractó esto a través de un prisma muy original, percibiendo un mundo cargado de tremenda energía, al mismo tiempo destructivo y orientado hacia el orden supremo; una energía que, al explotar, destruiría el caleidoscopio neurótico e inquieto del mundo.

Pero una vez más Scriabin, como individualista, percibió esto simplemente como un estado de ánimo, como una tendencia emocional definida, y la transmitió con audacia excepcional, semidemente y brillante como la identificación de esta energía con su propia personalidad. *El* era el gran revolucionario; su obra destruiría al mundo; *esta obra* produciría la armonía.

Sin embargo, Scriabin no estaba loco. Era esencialmente un hombre muy cuerdo e inteligente.

Más tarde (no mucho antes de morir, lamentablemente) advirtió su error y en claras y lógicas anotaciones en su diario destruyó su solipsismo y reconoció que el mundo existe objetivamente; que, por lo tanto, existen otros organismos, cuerpos y cosas; existen sin duda alguna, concretamente; siendo así, tendría evidentemente que despedirse del misterio, de la creencia de que una sola obra poderosa, un solo individuo podía cambiar al mundo. Scriabin escribió entonces el *Acta preliminar* en lugar de su misterio; es cierto que aún desbordaba de individualismo e idealismo, pero el mero hecho de que viera su nuevo y majestuoso poema musical del mundo como un acto únicamente *preliminar* a otra cosa es muy significativo y satisfactorio.

Pero, cuando Scriabin se liberó así de los extremos del individualismo y advirtió que el mundo es un océano de materia objetivamente existente; cuando llegó a comprender más o menos el lugar que él ocupa en el género humano, rechazó entonces su idea sobre el tortuoso caleidoscopio de nuestra actual vida social, de la necesidad de una explosión dentro de ella, de la necesidad de lograr un orden auténtico y sabio en la vida, y no lo creó. Claro está que no tengo prueba directa de esto, pero creo que Scriabin, encauzando sus pensamientos hacia una perspectiva sana de la vida (de la subjetividad a la objetividad, que más tarde podría haberlo conducido del idealismo al materialismo), se vio obligado de nuevo a traducir sus esperanzas y planes del idioma de la *emoción* al idioma *social*.

De cualquier manera, Scriabin no hizo esto como músico; como músico siguió siendo el único genio en su tipo, es decir que, al construir la música como algo totalmente personal, como música que expresa estados de ánimo, "chopinizando", podría decirse, infundió energía social e incluso universal a esta música subjetiva, debido a las peculiaridades de su filosofía. Además, todo el mundo, visto a través de los estados de ánimo de Scriabin, adquirió los rasgos de una emocionante fanfarria, aterradora aunque deleitosa en su diversidad y vigor; los rasgos de la lucha concertada de los elementos —con los elementos de la conciencia humana en primer plano, naturalmente— entre ellos y la arremetida de toda esta masa hacia una inminente

explosión, que será tortuosa, pero será una absolución final. Un nuevo orden, verdaderamente armonioso, es la meta final de este universo arrasado (*¡la sociedad!*).

Así Scriabin, pese a su individualismo, avanzó hacia un retrato de la revolución, o hacia una profecía de ella a través del retrato de la pasión. La profetizó en música, y en ello reside su significación social. En la medida en que el lector concuerde con este análisis, aceptará el hecho de que esta significación es grande, en verdad.

V

Lo que dije sobre Taneyev evidencia que fue un tipo de hombre muy distinto.

En primer lugar Taneyev a diferencia de Scriabin, fue un arquitecto musical.

Taneyev no ve la música como una expresión de pasión tumultuosa; no es un grito humano que, aunque transformado, sobrelleva todos los rasgos de su origen.

Taneyev considera la música como un elemento autosuficiente, con sus propias leyes internas, su propio orden, que se debe definir claramente para no ser llevado a una mísera contradicción. Se puede construir más o menos libremente en el material maravilloso y brillante de la música, pero cuanto más perfectamente conozca el artista las leyes de su material, y cuanto más se atenga a ellas, mayor será su libertad. Esa materia que es la música parece buscar combinaciones por cuenta propia; alinearse en una estructura bella, convincente, lógica y esplendorosa.

Aunque el hombre se limitara a jugar con estas cantarinas combinaciones como un niño juega con cubos, sin frustrar las cualidades interiores de estos cubos mágicos, de un modo que guiara su mano creativa de acuerdo con la voluntad inherente en las formas musicales mismas, aun entonces el resultado sería elemento de un mundo muy especial, mucho más ordenado y puro interiormente, y, por lo tanto, más hermoso que el nuestro.

La música es la vida transformada de materia cuya esencia misma, según Taneyev, se esforzaba por alcanzar el orden.

En sus obras más completas y más acordes con su filosofía,

Taneyev eleva sus emociones ocultas al pináculo de la música. Transforma el mundo de las pasiones humanas; no lo deja resonar agudamente hasta casi destruir las doradas formas de la música; procura no despojar de su energía los accesos de desesperación o los terribles choques de los elementos, sino que los traduce *in toto* al exaltado idioma de la música.

Cuando se escuchan los pasajes más *pathetiques* de los cuartetos y tríos de Taneyev, se advierte con cuánta maestría utilizó los elementos de sufrimiento, manso pesar o heroica lucha. Taneyev los comprende y acepta; pero cuando *el músico* Taneyev describe todo esto, se siente que los dedos de un maestro han tocado las olas de la tempestad, sabiendo de antemano que ellas son todavía los elementos no pacificados ni coordinados de un todo dado que no puede sino coordinarse.

Taneyev no creía realmente que hubiera un más allá donde se alcanzaría la felicidad suprema; no creía realmente en una providencia que proporcionaría un final feliz; y menos que nada supuso ser un mago, como Scriabin, ni creyó poder solucionar en su propio beneficio la discordia de la existencia en un solo tronante acorde de un concertante magnífico.

No; Taneyev considera la música, y su profundo conocimiento de ella, como prueba de que el universo *ya* se halla en tal estado de armonía; de que el mundo y la Naturaleza son realmente una sinfonía, un estado de acuerdo, aunque en la actualidad este mundo pase por ciertas etapas de su desarrollo que tienden a alejarlo de su verdadera esencia. Creo probable que la perspectiva de Taneyev se acerque más a la de los grandes idealistas alemanes; a Fichte, Schelling y especialmente Hegel. Como se sabe, Hegel insistió en que su idealismo era un idealismo objetivo; es decir, que en su opinión la idea como concepto no se opone a la materia, al mundo; que el desarrollo de la idea tiene lugar concretamente dentro de los fenómenos concretos del universo concreto.

Volviendo a nuestro símil de los cubos mágicos, puede expresárselo así: el mundo es, en realidad, un magnífico sistema de tales cubos, como lo es la música. Se presta a una construcción quizá multiforme, si no singular; es decir, a la realización del acuerdo y la felicidad en diversos niveles; pero los constructores son torpes, y los cubos mágicos parecen dispersos en confusión.

Taneyev piensa que un músico posee un conjunto de cubos mágicos distinto de aquellos con los que está construido el universo real. Los cubos mágicos del músico son más simples, más claros y en mayor armonía mutua. Es mucho más fácil construir las formas superiores de acuerdo y felicidad con cubos mágicos musicales. Estos pueden reflejar, al mismo tiempo, cómo armonizan la desintegración y la discordia, y cómo todo dolor y pesar puja por alcanzar la felicidad.

Esta es la verdadera vocación del músico. Por eso puede ser un artista *puro* y por eso debe ser un músico formalista. Debe dar procedencia a la forma, porque es el lado formal de la música lo que determina la función social del músico como alguien que aboga por la eliminación de contradicciones. Al mismo tiempo, Taneyev creía firmemente que la música es un fenómeno *socialmente significativo* y fue siempre un leal partidario de la música *con sentido*, ideológica, filosófica.

Esto me conduce a las siguientes conclusiones: Si Scriabin describió con tanta brillantez el *pathos*, las pasiones sin las cuales no hay revolución posible, Taneyev reveló su otro lado, que en este año de 1925 no es menos cercano a nuestros corazones: el lado constructivo, la forma de eliminar contradicciones, lograr armonía, unidad y creación eliminadas.

Pese a la apasionada dedicación de Scriabin, no encontramos en su música este estado de orden. Hay en él demasiado de romántico. Sin embargo, la revolución no es sólo romántica, sino también clásica en su índole constructiva.

El clásico Taneyev elaboró una filosofía verdaderamente musical de utilidad y orden, que incluía la libertad como uno de sus elementos. Pero hay momentos en que a Taneyev le falta la pasión de Scriabin. Si éste, por otro lado, logró cierto grado de objetividad en su *modo de pensar* cerca del fin de sus días, en su vida y su música sigue siendo un *individualista*. Taneyev, por su parte, relega su personalidad a segundo plano; es en gran medida una personalidad objetiva y épica.

En la música de Scriabin tenemos el mayor don de romanticismo musical de la revolución; y en la música de Taneyev, el mayor don de la misma revolución: el clasicismo musical.

VI

Quisiera agregar varias observaciones sobre la función social y la significación social de la música de Taneyev, que me parecen necesarias incluso en un ensayo breve como éste.

He dicho ya que Taneyev era un formalista, y lo elogí como tal. No obstante, cualquier lector que conozca algo de mis escritos sabe que soy enemigo jurado del formalismo, al que considero uno de los pecados de una cultura decadente.

Pero aquí hay que trazar con claridad el límite entre dos tipos de formalismo. El formalismo individual de un *artista-competidor* en una época de decadencia de las clases gobernantes adquiere las características de una alocada carrera por la originalidad, la ostentación y la afectación. Esta carrera por la originalidad es tanto más repugnante cuanto que los excéntricos no buscan la originalidad en el pensamiento ni en la emoción, sino *únicamente* la originalidad formal, o sea que buscan el disparate. El último eslabón en este tipo de carrera lo constituyen los diversos *dadaístas* o charlatanes; y hay varios grados de esto que no sólo huelen a podrido, sino que ya están totalmente descompuestos. Por eso Hausenstein, marxista y excelente historiador de literatura alemana, procurando defender al expresionismo, tuvo que admitir más tarde que éste era innegablemente decadente en su forma.

El formalismo de Taneyev es algo muy distinto. En sus cartas a Chaikovsky, que tienen enorme interés de por sí, trata de explicar la gran labor cumplida por él estudiando los orígenes de la música y sus cánones clásicos. “¿Por qué busco en el siglo XVII —decía— un lenguaje establecido; por qué busco una forma musical bien definida y completa? Porque esto no es escolasticismo ni mucho menos, sino el tesoro más significativo y bien moldeado. Cada forma, evolucionando orgánicamente de una generación a otra, tiene una significación universal completa y, al final, reposa en los cimientos del arte popular.”

¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que Taneyev desea aprender el lenguaje musical, al que ve primero como producto del esfuerzo creativo colectivo de un pueblo, luego de generaciones de maestros expertos, de gremios enteros y, finalmente, de varios individuos brillantes que vivieron, sin embargo, en una era orgánica; que no saltaron de un lugar a otro, sino derivaron

sus conclusiones lógicas de la obra de sus antecesores en esta gigantesca empresa objetiva colectiva.

Mediocre será, por cierto, el científico que no capte el conjunto de su ciencia precisamente como un árbol que crece así, orgánicamente, constantemente alimentado por nuevos experimentos. Ser un científico de gran erudición no significa, ciertamente, no tener nada que contribuir uno mismo. Por el contrario, es posible agregar algo orgánico —a veces, quizá, incluso algo grande— a lo que ha sido creado por la humanidad, con tal de que este paso haya sido plenamente comprendido. Puede juzgarse la legitimidad que presenta esta continuidad para nosotros, los comunistas, por el hecho de que ni siquiera la gigantesca ruptura que acompaña a la revolución proletaria altera esta continuidad; y Lenin, el más grande revolucionario del mundo, vuelve a declarar triunfalmente que el proceso de construir una cultura de la nueva clase, el proceso de cambio hacia una nueva cultura universal totalmente nueva, sólo puede tener lugar sobre la base de una comprensión completa de la vieja cultura.

Así, Taneyev es un formalista en el sentido de que no sitúa su personalidad tan pasajera —como hacen los diestros héroes bohemios contemporáneos— en oposición a las antiguas estructuras, sino que, por el contrario, ordena y generaliza los logros creativos; no inventa un lenguaje personal abstruso, sino que estudia el gran lenguaje del pueblo, sus leyes internas y su infinita riqueza; y naturalmente, su finalidad, para enriquecerlo más.

En otra carta a Chaikovsky dice Taneyev, de modo muy significativo: “Quien no comprenda el lenguaje interno ideal de la música, creará, sin duda alguna, valores muertos”. Por eso no puede haber separación entre forma y contenido en las obras de Taneyev. La forma musical misma está plena de sentido. De esta índole fue la investigación de Taneyev en la música, *para él mismo* y para sus discípulos, con el fin de comprender plenamente el *verdadero* sentido, la significación psicológica y social de *cada* fórmula musical.

Algunos críticos musicales han observado con sorpresa que Taneyev completaba primero las diversas partes de una composición, y luego parecía reunir las de modo similar a los cubos náuticos a los que me referí.

Pero ¿por qué se sorprenden estos músicos (Karatygin, por ejemplo)? Porque están habituados a evaluar la música desde un punto de vista lírico, emocional. Tal música, naturalmente, debe provenir de varios determinantes básicos; debe crecer orgánicamente, como una planta de su semilla inicial. La música arquitectónica es muy distinta. Si un crítico hubiera observado la Catedral de Milán cuando la estaban construyendo, sin duda le habría asombrado ver que en un sitio preparaban un plinto; en otro esculpían una estatua; en otro tallaban piedras de la forma y contorno más caprichosos, etcétera; pero todo esto se hacía porque estas diversas partes eran precisamente eso: *partes* de un *todo* planeado.

Taneyev podía aprovechar mucho el material musical completo, y podía preparar lentamente formas racionales para sus construcciones subsiguientes, por saber también que estas formas pertenecían a una unidad superior.

Los revolucionarios podemos prever entonces que en el futuro habrá canciones titánicas de pasión revolucionaria; pero por ahora no encontraremos un lenguaje musical más apasionado —no sólo en la música rusa, sino quizá en todo el mundo musical— que el lenguaje de Scriabin en obras suyas tales como *Prometeo* y otras similares.

Como constructores, como paladines del *orden* comunista y enemigos del caos seudodemocrático del capitalismo, oiremos todavía grandes canciones de construcción y de concordia entre los pueblos; pero quizá incluso en la música mundial nos será difícil hallar canciones de tan honda, significativa y constructiva sabiduría como las que nos ha dado Taneyev.

1925

Capítulo 1

La clase, época y personalidad de Alexander Blok

Todo escritor habla en nombre de una u otra clase.

Esto no significa que todo escritor sea el portavoz de su propia *clase* específica, la expresión adecuada e *inadulterada* de la totalidad de su contenido; sus tradiciones, cultura e intereses. Cada una de las clases mismas tiene, podría decirse, su propia *biografía* social. Pasa por diversas etapas y puede estar en cualquier momento de su concepción, cerca de su florecimiento o en su declinación. La biografía de una clase puede abarcar incluso varios de esos apogeos y declinaciones. Los antecedentes de clase no son siempre los mismos para clases correspondientes de un país (sociedad) a otro. En un país una clase puede expresarse más marcadamente que otra. No obstante, si se toma una clase en alguna época específica, es posible encontrar, entre aquellos a quienes se puede considerar sus portavoces (habitualmente, por supuesto, más de una persona, incluso muchas personas distintas) algunos cuya obra es, en efecto, más o menos adecuada para expresar su esencia; que parecen haber brotado del corazón mismo de la clase en cuestión, en tanto otros se manifiestan más bien en su periferia, donde se hallan más o menos sujetos a la influencia de otras clases.

Es esencial tener en cuenta todos estos cambios y modificaciones en ese subsuelo de clase que es —en el tiempo y el espacio social— el terreno en que crece la ideología, y evitar a toda costa los escollos del marxismo esquematizado o, más exactamente, del antimarxismo, que considera automáticamente a la clase como una formación indivisible e inmutable y que, por este motivo, tiene dificultad en definir la verdadera esencia social de ésta o aquella ideología (en relación, por ejemplo, con las obras de cualquier artista en particular). De este modo, se puede asignar toda una serie de esos artistas a la misma categoría de clase generalizada, y las diferencias entre ellas ya no son vistas como originadas en causas sociales. Este enfoque conduce a que

se ignoren tales diferencias o a que se las explique por elementos transitorios y socialmente fortuitos.

Blok es un portavoz de la nobleza (del *dvorantsvo*). Se lo debe considerar como *descendiente* del linaje de ideólogos de la nobleza, y ubicárselo —extendiendo esta metáfora— al final de dicho linaje. Con ciertas reservas, puede considerárselo el último gran artista de la nobleza rusa.

En la medida en que se sitúa al final de la línea del desarrollo histórico de la nobleza, Blok refleja el *nadir* de su desintegración. Profundamente *infectado* por las tradiciones de la nobleza, es al mismo tiempo un portador de *anticuerpos*. Está cargado de odio hacia su ambiente y su clase. En la medida en que los encuentra en un estado de debilitamiento, de desintegración, y es él mismo un producto de esa desintegración, Blok queda excluido de buscar salvación en el núcleo (aparentemente) sólido de los burócratas reaccionarios y la alta burguesía hacendada firmemente asentada.

Uno de los rasgos característicos de la declinación de la nobleza fue, de paso, que sus representantes más o menos progresistas tendieron a separarse de este núcleo central.

En la literatura rusa hallamos toda una serie de autores pertenecientes a la nobleza que defienden consciente o semiconscientemente su cultura contra el más terrible enemigo inmediato de su clase: contra la burguesía, contra el capitalismo. Sin embargo, a estos defensores de la cultura aristocrática ya no les resulta posible abrazar abiertamente la plataforma *ciennegrista*⁵ de la nobleza como clase. Por el contrario, advierten con claridad que este tipo de tradicionalismo aristocrático es la articulación más vulnerable en la armadura de su clase. Moralmente rechazan este núcleo sólido de su propia clase como si fuera una mancha negra y sucia en la cara. A esta repulsión moral se agrega una premonición frecuentemente vaga, pero ansiosa sin embargo, de tales métodos de defensa mecánicos, violentos, *ciennegristas*, predestinados a la derrota, y a que cuanto más despiadada sea la defensa, más despiadadamente será derrotada.

En esencia, todo el populismo de la nobleza se arraigaba en el deseo de defender su cultura de los avances del capitalismo y de esos resultados inevitables del desarrollo del capitalismo que los representantes de la nobleza preveían, al menos en parte. A tal

fin trataron de poner en juego las actitudes, no tanto de los terratenientes como del campesinado, que las complementaban.

La verdad y la justicia, tal como las interpretaba el campesino, se asemejaban en muchos aspectos a los ideales de su amo, y pasaron a ser adoptadas por este último como si hubieran sido propias. El terrateniente se ocultó detrás del campesino, escondiendo su heredad tras la aldea, y desde este punto de partida procedió a elaborar su propia ideología "campesina" de acuerdo con lo que le sugería su propia conciencia de clase. Bakunin, por ejemplo, interpretó al campesino con un espíritu de romanticismo elemental; Herzen subrayó su afinidad innata con ciertos gérmenes locales de socialismo; Tolstoi lo abordó desde un elevado ángulo moral con un espíritu religioso excepcionalmente desinteresado, etcétera.

Cuando Blok llegó a la escena, encontró a su propia clase en un estado de extrema desintegración (su núcleo central dominado por actitudes propias de Pobedonostsev o posteriores a éste⁶). La burguesía, por su parte, estaba en la cumbre de su poder y vigor, aunque, al mismo tiempo, inquieta por la percepción de su mortalidad ante el avance inesperadamente rápido y tempestuoso de su antípoda, el proletariado.

Pese a todo su odio hacia el mundo burgués, Blok temía el fin de la burguesía y el comienzo de una nueva era sin precedente histórico. No obstante, hasta él logró construir algo parecido a una filosofía personal con los jirones de tradición aristocrática, una concepción *romanticista* del campesinado (el elemento "popular") y una simpatía confusa, áspera, ansiosa y ardiente por las fuerzas de la revolución; una filosofía en la cual buscó la solución para la creciente tempestuosidad de la escena social.

La clase (en una etapa específica de su desarrollo y en un segmento específico de la clase en su conjunto) fue el factor determinante de la plataforma general de Blok como ciudadano, como pensador político (en cuanto se lo puede considerar en este aspecto) y como filósofo (también dentro de sus propios límites). Este segmento particular se integraba con los miembros más cultos de la alta burguesía hacendada arruinada, *demi-de-classée*, que en esa época tenían que buscar el sustento fuera de la tierra y rápidamente se estaba haciendo imposible de diferenciar de la pequeña burguesía profesional (como,

por ejemplo, un poeta que se ganara la vida con su pluma).

Con todo, el hecho de que Blok fuera poeta y que, como tal, alcanzó vasta fama y se convirtió en portavoz de círculos considerables de la intelectualidad rusa fue, en gran medida, resultado de sus propias cualidades estrictamente individuales.

El modo de pensar de Blok, repito, está totalmente condicionado por cuestiones de clase y época. Le es propio por lo menos en considerable medida el hecho de que, si bien su pensamiento halló un canal más o menos adecuado en sus artículos publicísticos, en sus diarios, cartas, etc., fue ante todo y sobre todo en poesía donde logró una forma superior individual de autoexpresión. Esto es personal suyo en cierta medida, por supuesto. Lo explicaré: Blok se hizo poeta porque era extraordinariamente sensible. Una sensibilidad acentuada es un prerrequisito de la vocación del artista, así como de su éxito. Sin embargo, es posible imaginar un artista en quien el proceso intelectual esté altamente desarrollado. Las imágenes que tal artista crea se distinguen por la claridad de su trazado. Ofrecen, —casi con tanta claridad como el idioma de las ideas, aunque, por supuesto, de modo más inmediato, vívido y emotivo— una interpretación de esa realidad en contacto con la cual la imaginación del artista las engendra. Pero la nobleza no necesitaba un poeta así en la época de Blok, y si ese poeta hubiera aparecido en efecto al mismo tiempo que ésta, no se lo habría admirado mucho, aunque hubiera tenido gran talento. En cambio, la extrema nerviosidad, la incertidumbre, el frágil asidero en la realidad y la no percepción de un camino claramente definido a través de dicha realidad, todo esto garantizaba una recepción particularmente entusiasta para un poeta como Blok, para quien las imágenes poéticas no son tanto una interpretación, no son tanto la expresión de la comprensión profundamente poética de la realidad por el artista como, al contrario, una manifestación de su incapacidad para comprenderla; y como resultado directo de esta incapacidad, de su hostilidad hacia ella.

La hostilidad hacia la realidad (abarcando, en considerable medida, la propia percepción subjetiva de las cosas y la propia *psique*) conduce inevitablemente a la desesperación. Blok llegó con frecuencia muy cerca de la desesperación. Sin embargo, no era un poeta de pura desesperanza. Al contrario; en casi todos

los períodos de su labor buscó —tanto para él como para su *grey*— algún mensaje de consuelo.

Sí. La realidad es incomprensible y aborrecible, pero siempre queda la esperanza de que no sea más que una sucia envoltura que oculte un gran misterio. ¿Quizá los ocasionales atisbos de belleza en la Naturaleza, el hombre y el arte, sean simplemente misteriosos indicadores de algo que existe eternamente en otro ámbito y que atrae hacia sí al hombre, colmándolo de esperanza? Acaso sea posible tocar otros mundos no sólo en un vuelo de blancas alas hacia un sueño de santidad, percibiendo sus borrosos contornos en la imaginación “como en un vidrio oscuro”, como dice el Apóstol Pablo, sino también entre las heces del vicio, de todo lo que es satánico en la vida, en el olvido que proviene de la bebida y el libertinaje. En una palabra, ¿será posible entrar, en el fondo mismo del “abismo”, en una comunión similar con este mismo poder eterno que, a su vez, más allá del bien y del mal, promete empero arrastrar al hombre lejos de todas las duras decisiones, reglas importunas, vacilaciones y ansiedades, y lanzarlo al llameante océano de la música supratemporal y supraespecial del verdadero ser?

Finalmente puede ser, incluso (el tercer período de Blok), que la ráfaga de la revolución, cuya cercanía ya se puede intuir, resulte ser, examinada con más atención, el comienzo de esa misma divina danza del elemento violento, salvaje y primitivo que está destinado a irrumpir como lava a través de la corteza prosaica y aburrida de la vida cotidiana.

Con respecto a la existencia en sus manifestaciones diarias, Blok es siempre un revolucionario. Trata de ver esta existencia como un obstáculo a superar o como un símbolo, un indicio de otro estado de ser, radicalmente distinto. Sin embargo, no puede hallar consuelo en ningún sistema religioso definido. En cuanto a eso, mal podría haber “consolidado” a sus contemporáneos escépticos y sofisticados recurriendo a alguna doctrina religiosa definida o a algún sistema *metafísico* pedantemente elaborado (el de Vladimir Solovoyov o cualquier otro). No obstante, ese indicio de lo inexpresable —visto a veces como un atisbo de cimas azul-blancuzcas, a veces negro-amarillentas, a veces de un rojo llameante, sin forma definida pero rico, en virtud de su amplitud y vasto alcance, y hermoso con la belleza

de lo indefinido—, todo esto podía subirse a la cabeza como el vino de la verdad, aunque esa verdad no se revelara sino a la mente profética⁷.

Por otro lado, Blok —porque optó por jugar el papel de un profeta que no puede o no quiere elevar la voz con claridad, sino que utiliza la palabra como si fuera una nota musical; porque decidió convertirse en un *músico*, que manejaba palabras e imágenes para sugerir un anhelo por lo que trasciende el habla y variaba los enfoques y las visiones vislumbradas, semicaptadas, en muchas claves— llegó a ser algo más que el portavoz y el seductor de quienes, en su propia clase, sentían como él. Atraído no sólo a la nobleza degenerada, *declassée*, con su cultura intensamente refinada, sino también a vastos círculos de la intelectualidad burguesa, ya que en esa época la burguesía tranfante —el detestado enemigo de la nobleza— había comenzado a su vez a cantar tristes canciones presagiando su propio fin cercano. También ella había empezado a temer la realidad, y comenzado a su propio modo, mucho más torpe, a escudriñar ansiosamente el más allá para distraer su propia atención de la inquieta contemplación de las perspectivas históricas que ante ella se abrían.

Ciertos rasgos individuales de la personalidad de Blok fueron, claro está, un *sine qua non* de semejante popularidad. No obstante, tampoco estos rasgos puramente personales carecían de base clasista. Además, estaban sujetos a un control de clase. Lo explicaré:

Blok era el vástago de varias familias nobles. No hace falta rastrear muy lejos su abolengo. Su padre no fue del todo normal. Era un profesor de cierto talento, y un pensador original, cuyo temperamento desequilibrado y nervioso se hacía sentir incluso en sus escritos. Esa demoníaca inquietud que se menciona invariablemente al recordar a Alexander Lvovich Blok fue heredada, sin duda alguna, por su hijo. Junto con cierta reciedumbre física, bondad y sentimentalismo quizá típicamente alemanes, rasgos verdaderamente propios de los Blok en todo el sentido de la expresión (los antepasados de Blok eran alemanes a quienes se otorgaron títulos de nobleza hereditaria en Rusia), el padre de Blok, posiblemente a través de los Cherkasov, sus antepasados, legó a su hijo una manía levemente sádica, una sensualidad exagerada, una tendencia a los extremos, una ten-

sión siempre cercana a la ruptura. Este *demonismo* fue el factor fundamental de la herencia paterna de Blok: pero tampoco se puede considerar del todo saludable al linaje Beketov. El estilo de vida de los Beketov quedó profundamente arraigado en Blok, ya que su niñez y adolescencia se desarrolló bajo la influencia dominante de su familia materna.

Se podría describir al *beketovismo* como una versión equilibrada y armoniosa del modo de vida de la nobleza culta. Los Beketovs —aristócratas ricos antes pero, al nacer Blok, considerablemente empobrecidos— habían hallado un cauce en el mundo académico, donde se los tenía en alta estima. Sin romper con las tradiciones de la religión ni con su apego a la llaneza y placenteras costumbres del idílico ambiente campestre, los Beketovs no parecen haber tenido dificultad alguna para conciliar todo esto con una perspectiva liberal y una ingenua creencia en la ilustración, en un espíritu de respeto por el Arte y la Ciencia con mayúsculas.

Los Beketovs eran personas sumamente decentes y cordiales, que tenían conciencia social. Pese a cierto grado de progresismo esencialmente inofensivo, eran profundamente tradicionalistas. Todo esto sirvió para reforzar en Blok los rasgos aristocráticos que lo ligaban a su clase.

Sabemos, sin embargo, que la madre de Blok era propensa al misticismo, que era una epileptoide, sujeta a ataques cada vez más frecuentes al final de su vida. También de parte de los Beketovs, entonces, hallamos un nerviosismo acentuado y tendencias patológicas.

Todo esto reunido e incorporado a la tormentosa y desconcertante vida de ese período pasó a formar el subsuelo en el cual crecieron los sueños profundamente mórbidos de Blok, cuyo florecimiento fue el reflejo de esa vida en su propia psique.

Por un lado, las predisposiciones psicobiológicas de Blok eran, en muchos aspectos, ni más ni menos que lo previsible en una clase como había llegado a ser la nobleza de esa época. Por el otro, el medio social que forma al poeta está siempre en busca de un portavoz, de un instrumento lo más perfectamente adecuado posible para producir esa música cuya creación es la tarea específica de sus artistas.

Cuando un poeta comienza a servir a la sociedad; cuando

publica sus primeras canciones, y mientras sube los peldaños siguientes de la escala; su destino es incierto: puede ser rechazado o aceptado. Que el poeta sea o no aceptado por ciertos segmentos de la sociedad; qué segmentos son los primeros en aprobarlo y la medida de esta aprobación, son todos factores de gran importancia para su carrera futura, e incluso para su desarrollo como escritor.

Blok tenía todos los requisitos para convertirse en el profeta, soñador y romántico moderno de la nobleza; una especie de Novalis cantando el crepúsculo de la intelectualidad terrateniente; y en eso se convirtió precisamente. De no haber sobrellevado su propio condicionamiento psicobiológico específico; de haber sido más sano, digamos, más definido, más equilibrado, su obra habría pasado más o menos inadvertida para sus contemporáneos; o al menos, para los círculos de la intelectualidad que en esa época eran, en alguna medida, los mentores del gusto público y que, de hecho, adoptaron su poesía como emblema.

Si el modo de pensar de Blok era producto de su clase y de su época, entonces su modo de expresar sus pensamientos —o no tanto sus pensamientos como sus complejos emocionales— estaba precondicionado por su naturaleza psicobiológica, predeterminada a su vez por una herencia que reflejaba la inestabilidad psicobiológica de su clase (producto de la creciente incertidumbre de su situación en la sociedad). Agregado a esto, su clase (junto, como ya dijimos, con las masas allegadas de la intelectualidad burguesa) lo aceptó como portavoz en su propia época; le dio fama, lo inspiró a convertirse en el poeta de su tiempo, es decir, a expresar ciertas verdades grandes y necesarias. Fue la anormalidad misma o dicho con suavidad, la extrema originalidad de la contextura psicológica de Blok lo que lo equipó de manera tan excelente para escribir esa poesía simbolista que —vacilando entre la poética arrogancia de la desesperación extrema y un sueño que tomaba muchas formas buscando a tientas, en la oscuridad, alguna salvación de los horrores de la vida— más adecuada era para satisfacer los requerimientos de su público.

Blok el músico

María Baketova, que conoció íntimamente y bien al poeta, dice en sus recuerdos de Alexander Blok que éste no era musical en el sentido generalmente aceptado. Amaba la música, que lo afectaba muy fuertemente, pero no tenía buen oído, es decir, era incapaz de reproducir la música que escuchaba. Sin embargo, agrega inmediatamente María Baketova, Blok tenía un notable sentido del ritmo. El mismo confirma esta declaración, en alguna medida, en una carta a Andrei Bely: "Carezco irremediablemente de toda comprensión de la música. La Naturaleza no me ha dado absolutamente ningún oído para ella", dice. "No puedo analizar la música como arte desde ningún punto de vista." Aquí agrega, sin embargo, algo más importante que el comentario de Baketova sobre su sentido del ritmo: "De este modo —dice— estoy condenado a nunca poder exteriorizar el cantar que fluye siempre en mi interior".

Con esto, Blok confirma que lo habitaba una canción perpetua, algún tipo de elemento musical que difícilmente podamos concebir como metódicamente organizado, sino como consistente de una alternación rítmica de emociones, de elevación y descenso; en otras palabras, de alguna vida dinámica, más o menos organizada, de sentimientos, estados de ánimo, arranques pasionales; muy cercana, según puede presumirse, a lo que Blok experimentaba escuchando música.

Dado que la música real, la que se oye con los oídos, surte efecto no tanto a través del medio material concreto del sonido y el tono como mediante la interacción dinámica de la ruptura y el establecimiento del reposo, es evidente que Blok, pese al escaso desarrollo de su aparato auditivo (como oyente y como ejecutante), estaba equipado, sin embargo, con un aparato dinámico excepcionalmente afinado, emocionalmente superreceptivo. La música suscitaba en él ondas de sentimiento abrumadoramente potentes. Aun cuando no escuchaba música estaba sometido a tales ondas, que requerían salida pero, al encontrarla a través del medio puramente tonal, encontraban en las palabras lo que necesitaban.

Goethe hizo una vez una observación sumamente original, aunque no del todo exacta. Dijo que quienes, teniendo gran necesidad interna de expresarse a través del arte, carecen de talento plástico o musical, se hacen poetas y se ven reducidos a describir con palabras esas imágenes visuales o esos mundos de sonidos que preferirían re-crear más directamente, sin filtrarlos a través del intelecto, para deleite inmediato del ojo y el oído.

Esto es cierto, en general, respecto de poetas del tipo musical. Blok es, por supuesto, algo más que un *poeta-músico*. También es artista y escultor, dramaturgo y pensador. Con todo, no puede haber duda de que las descripciones visuales e imágenes plásticas de Blok, así como sus pensamientos y sus versiones objetivas del choque de pasiones y acciones humanas, quedan muy atrás del impacto musical de su poesía. En cierta medida, la poesía de Blok es un sustituto de la música. Probablemente habría sido más feliz si la naturaleza lo hubiera dotado de talento de compositor. Como quiera que sea, el elemento musical de su obra alcanza control total sobre la palabra en su calidad de nombre dado a un objeto específico, la subordina a sus propios requisitos, borrando aparentemente perfiles marcados, transformándolos en fluídas sombras que se entrelazan fantásticamente, se fusionan y disuelven, obedientes al impulso lírico y musical del poeta.

El mismo Blok advertía plenamente esta característica particular de su poesía. Recordando la famosa *ars poetica* de Verlaine, con su exigencia de que la poesía fuera *de la musique avant toute chose*⁸ y su consejo al poeta de *tordre le cou a l'éloquence*⁹, Blok dice acerca del período inicial de su obra, al que se refiere como *prehistórico*: "Fui criado en la familia de mi madre. Aquí había amor y gran comprensión por la *palabra*; en la familia predominaban, en general, las ideas tradicionales sobre valores e ideales literarios. En terminología popular, como habría querido Verlaine, se prefería la *éloquence*; solamente mi madre se distinguía por una perpetua rebeldía y un ansioso interés por lo nuevo; y en ella mis aspiraciones a la *musique* hallaron un defensor. . . No obstante, agradeceré hasta mi muerte esa querida y anticuada *éloquence* por la circunstancia de que, para mí, la literatura no comenzara con Verlaine ni, a decir verdad, con ninguna forma de decadencia".

De haber sido simplemente cuestión de reafirmar el hecho de que, en la poesía de Blok, los elementos emocional y rítmico-musical tienen más importancia que el pensamiento o la imagen plástica, no habría valido la pena asignar un sitio tan destacado a la idea de Blok músico en este breve intento de definir su significación esencial, sociológica y artística. El fondo de la cuestión es mucho más profundo. Blok era un músico de pies a cabeza, y captaba la palabra en términos de música.

Ya hemos analizado por qué la clase y la época de Blok exigían que su poeta les ofreciera un reflejo de la realidad en que todos los contornos fueran borrosos, un reflejo que no admitiera ningún realismo genuino, que vaciara la realidad de verdadero contenido, buscando en él algún indicio simbólico de otro mundo o viéndolo como un velo abominablemente opaco que cubriera la esencia de las cosas para ocultar del ojo humano su sustancia ideal.

Esta esencia de las cosas, este otro mundo, este supuesto mundo real, ofrecía una esperanza algo tenue, pero real sin embargo, de la posibilidad de apelación contra esas injusticias que la vida infligía a la clase en desintegración.

El simbolismo de Blok no habría tenido la misma potencia de haberse basado en la seca alegoría o en algún sistema artificial como el de Setiner, que por algún extraño motivo ejerció una tiranía tan prolongada y completa sobre Bely, un pensador mucho más racional y metafísico que Blok. El poder de Blok residía en que creaba símbolos que eran musicales ante todo. Incluso juzgada según los cánones de los valores simbolistas, ninguna imagen de Blok, de cualquier período de su obra que se pueda tomar, tiene el peso de algo completo en sí, de una moneda cultural nítidamente acuñada que pudiera convertirse, en cualquier circunstancia, en forma socialmente aceptada de "divisa" social. Sin embargo, esos símbolos, al combinarse formando un solo tejido, incorporándose a la corriente principal del torrente musical de las melodías poéticas de Blok, adquirieron un encanto extraordinario, un poder hipnótico peculiar, una tremenda carga (ilusoria, por supuesto) de honda significación, en especial para el lector que buscaba con ansia esa profunda significación fuera de los límites de la vida real.

A este respecto, el encuentro de Blok con el filósofo Vladimir

Solovyov y un grupo de discípulos de este no hizo más que alimentar una hoguera que ya ardía. Dijo Bely acerca de la impresión que causó el primer volumen de versos de Blok en esos jóvenes de mentalidad simbolista: "Para nosotros, los jóvenes, el Blok del primer volumen fue un fenómeno excepcional; en esa época podían encontrarse *blókistas* que veían en la poesía de Blok un viraje en el destino de la Musa Rusa; Blok había levantado una punta del velo que cubría su cara, y esta cara se mostraba como la de Sofía, la Sabiduría Divina de los antiguos gnósticos. En esta poesía, el tema del amor terreno se entretejía con los temas religioso-filosóficos de los gnósticos de Vladimir Solovyov. El simbolismo de esa época encontró su representante ideal en la persona de Blok. . ."

Durante toda su vida, Blok sintió el mundo de manera musical, y se atuvo serenamente a la convicción de que la esencia recóndita del ser es musical; vale decir, no tonal, sino esencialmente emocional y dinámica y, por consiguiente, sujeta a su propio sistema de leyes.

Blok no sólo oye esas melodías y acordes que suenan como un acompañamiento distante a los sucesos de su propia vida privada y la de otros, a la experiencia aburrida y cotidiana tanto como a la experiencia vívida, y que constituyen el verdadero valor y sentido de todo cuanto ocurre. Ve todo el universo como una especie de corteza, una envoltura externa fría y lúgubre bajo la cual bulle el elemento, el fuego del principio musical, que tiene su propio destino y controla la suerte del mundo exterior. Según Blok, también la historia del género humano era gobernada por este ardor musical interior. Sin embargo, creía que de vez en cuando la llama de la música vacilaba y se apagaba, la corteza se espesaba y helaba, y surgían épocas musicales, épocas que Blok consideraba vacías de talento, sombrías, detestables.

Vale la pena señalar aquí, de paso, que estas ideas de Blok no eran excepcionales ni mucho menos, particularmente durante el período de su vida. Spengler sostuvo algo muy similar. Es posible hallar elementos de un enfoque similar del mundo en Nietzsche (su concepto de Dionisio). Ideas muy semejantes cumplen un papel enorme en la obra y pensamiento de Scriabin. Podrían mencionarse aquí muchos nombres, el de Bely entre otros. Fue

en una carta a Bely acerca del artículo de este último "Formy Iskusstva" ("Formas del arte") en *Mir iskusstva* (El mundo del arte), 1902, donde Blok, calificando este artículo como una "revelación", expuso por primera vez con claridad su teoría de la música como principio fundamental del ser.

Toda esta filosofía de la música que, por supuesto, lejos de ser un capricho o una fase pasajera, fue la clave del carácter de Blok como hombre y como poeta, es expuesta en su diario correspondiente a la primavera de 1919. En esa época, Blok estaba absorbido por el problema de la intelectualidad y por el problema afín del humanismo. Pensaba que el humanismo estaba muerto, y que la intelectualidad misma había sobrevivido a su época. Todas las circunstancias del momento se combinaban para obligarlo a poner todas sus esperanzas en la capacidad de las masas populares para introducir algún nuevo tipo de cultura. Esto fue lo que condujo a Blok a formular toda una serie de observaciones sumamente interesantes, que anotó en su diario.

La anotación fechada el 27 de marzo dice: "La cima del humanismo, su punto culminante, es Schiller. Un ancho y polvoriento rayo de sol que atraviesa un rosetón para iluminar una enorme catedral barroca; la Europa del *siglo de las Luces*.

Por iluminarnos así; porque unió por última vez el arte con la vida, y la ciencia y el hombre con la música, Schiller está ahora tan infinitamente cerca de nosotros. Inmediatamente después de él, el hombre y la música se separaron; el género humano, sobre el cual el Marqués de Posa cantó a plena luz del polvoriento rayo de sol, siguió por sus propios caminos: caminos de gobierno, política, ética, derecho y ciencia".

En adelante, la música *fluyó por un curso propio* y más luego: "Kant el Terrible estableció los límites de la cognición. En respuesta a este desafío, lanzado por un humanismo declinante, rompiendo la superficie del mundo humanista, llegan las primeras lenguas llameantes de la música que, en cien años más, consumirán en su incendio a todo el mundo europeo".

Blok admite que los mejores artistas (músicos en el sentido exacto de la palabra o personas con el don de la apreciación musical) han conservado algunos resplandores del fuego musical que se ha hundido muy hondo bajo la corteza, dejando al género humano en la oscuridad. Entonces, sin embargo, al

caer las chispas de la revolución comienzan a quemar la superficie. El elemento, majestuoso e indomable, nos está recordando su existencia. "La cara de Europa es iluminada por una luz totalmente nueva, al salir al escenario de la historia las masas, el pueblo, el portador inconsciente del espíritu musical. Deforma los rasgos de este rostro un presentimiento que crece con el siglo."

Más tarde, Blok volvió a este mismo tema.

El 28 de marzo, en un pasaje sumamente interesante sobre si un artista debía ser apolítico o no (algo que veremos con más detenimiento bajo otro subtítulo), Blok subraya que la política —tal como él interpreta entonces la palabra, es decir, un sinónimo de la revolución popular— le es cara porque es "musical". Dice: "No, no podemos quedar fuera de la política porque, si lo hiciéramos, traicionaríamos esa música que se hace audible solamente cuando dejamos totalmente de ocultarnos. Tomando, por ejemplo, un caso en particular: el secreto de cierta antimusicalidad y fragilidad tonal que observamos en Turguenev reside en su apatía política".

Por último, el 31 de marzo del mismo año, Blok escribe todo un tratado filosófico en miniatura sobre el mismo tema:

"En el comienzo era la *Música*. La música es la esencia del mundo. El mundo crece en ritmos flexibles. El crecimiento se retrasa y después *arremete*. Tal es la ley de toda vida orgánica en la tierra; también del hombre y del género humano. Válvulas de presión de la volición. El crecimiento del mundo es cultura. Cultura es ritmo musical".

Aquí Blok intenta un bosquejo de la historia de la cultura humana desde este punto de vista, que corresponde en líneas generales a los pensamientos brevemente esbozados el 27 de marzo, que ya señalamos.

Una cultura extinta, ya no animada por el espíritu de la música, es civilización, racionalismo; y aquí Blok da rienda suelta a su odio y desdén por el racionalismo, por el "cerebro", que no era su punto más fuerte y que pensándolo bien, de muy poco le habría servido como último retoño de la nobleza. "El progreso científico adquiere un carácter positivista y materialista; se divide en cientos de movimientos distintos (métodos, disciplinas). La razón ofrecida es la múltiple varie-

dad del objeto de estudio: el mundo; pero la razón oculta es el abandono del espíritu musical."

Blok pasa luego a demostrar su total incompreensión de la afirmación marxista según la cual "la idea es impotente sin las masas; las masas sin la idea son ciegas". La contribución que la ciencia, trasformada de acuerdo con los nuevos principios de clase, tiene que hacer a la revolución, excede su comprensión. Esta "música" es para él un libro cerrado. Según el cuadro pintado por Blok, la civilización y su ciencia han pasado a ser patrimonio de un círculo exclusivo de especialistas, y las contrasta con las masas populares, a las que imagina ignorantes. Sin embargo, es en esta misma ignorancia donde percibe su significación sagrada.

El aristócrata que hay en Blok puede apreciar el arte; pero la ciencia es, en su opinión, cosa de burgueses, y el aristócrata de inclinaciones artísticas, desconociendo la ciencia, tiende la mano hacia la turba que se le aparece como "sagrada en su ignorancia", y en cuyas tormentas y tempestades reconoce algo afín a su propio espíritu romántico, a su propia falta de autodisciplina, a sus propios intemperantes caprichos aristocráticos.

Pero no es esto lo que ahora nos interesa; en el próximo capítulo volveremos a Blok y la revolución. Lo que aquí procuramos establecer es que Blok vio esta revolución como un momento supremamente musical en la historia de la cultura y en el cosmos. Es posible sorprender a Blok en la pose de un esteta despreciativo, capaz de hacer comentarios como éste: "¿Cuándo entrará en las duras cabezas de nuestros tontos compatriotas que el arte nada tiene en común con la política?" Pero aquí, en 1919, cuando "la política se había alzado ante él como una explosión del elemento musical", escribe: "Temo a toda manifestación de la tendencia al *arte por el arte*, porque esta tendencia contradice la esencia misma del arte y porque siguiéndola terminamos perdiendo el arte, ya que el arte nace de la interacción perpetua entre dos tipos de música: la música de la personalidad creativa y la música que suena en las profundidades del alma popular, del alma de las masas. El gran arte nace solamente cuando estas dos corrientes eléctricas se conectan. La deliberada desatención de los valores

políticos es el viejo humanismo de siempre, aunque dado vuelta; la división de lo indivisible; como un jardín sin arriate mixto; un parque francés y no un jardín ruso, que siempre logra unir lo útil a lo placentero, lo hermoso y lo acogedor. Un jardín así es más bello que el mejor parque; la obra de los grandes artistas es siempre un hermoso jardín con flores y hierbas, y no un parque elegante con sendas bien cuidadas”.

Blok permaneció esencialmente fiel a este aspecto musical, intuitivo de su carácter durante toda su vida. Varios críticos han intentado, al referirse a Blok, presentarlo como desgarrado entre sus impulsos místico-románticos y la búsqueda del realismo. Rechazo de plano este punto de vista sobre Blok. Claro que si entendemos por misticismo una tendencia hacia lo extravagante, un anhelo de santidad, pureza y espiritualidad, resulta indiscutible, sin duda, que la dominación de este tipo particular de misticismo ascético e idealista sobre Blok fue breve. Pero ¿qué opuso Blok a ella? En la obra de Blok, los elementos de realismo propiamente dicho son insignificantes, con la posible excepción de unos cuantos pensamientos y frases evocativas acerca del carbón y de una nueva América, así como una o dos cosas más. En conjunto, sin embargo, Blok, al reaccionar contra el tipo rosado y azul de misticismo, se zambulló de cabeza en otro misticismo ebrio, sensual y libertino. Así lo han señalado muchos estudiosos de su obra.

Alezandra Ilyina, por ejemplo, dice: “Toda la vida de Blok estuvo llena de un deseo interior de huir del misticismo y el romanticismo”, e inmediatamente agrega: “Pero al pasar el tiempo, cada fuga hacia el realismo (?) fue eliminada por una nueva ola de maximalismo indómito”¹⁰.

Si se interpreta por “maximalismo” esas orgías sensuales que el mismo Blok describe en sus diarios y cuadernos, el constante beber sin esperanza, los viajes fuera de la ciudad para beber, etc., meditaciones sobre cómo había reaccionado ante las otras “cien, doscientas, trescientas mujeres que poseí” además de su esposa, no se puede decir sino que la aplicación del término es insólita. Blok pensaba que el bolchevismo, empeñado en remoldar el mundo sobre bases totalmente nuevas, no era lo bastante “maximalista”, pero ni siquiera podía empezar a formular sus propias ideas en cuanto a cómo debía

ser realmente la revolución verdaderamente maximalista. Está del todo fuera de lugar, por consiguiente, sopesar las erróneas simpatías del poeta por la izquierda social-revolucionaria frente a sus enloquecidos tanteos en busca de algún tipo de liberación a través de las más bajas formas de depravación.

Blok no empezó, en realidad, con el misticismo extravagante. Habiéndose criado en un espíritu bastante religioso y en la tradición *beketoviana* de relaciones familiares puras y castas, Blok percibió su primer amor por su futura esposa a través de un prisma de alas angelicales. A esto se agregó la circunstancia de que los juveniles discípulos de Vladimir Solovyov tejieron alrededor de su romance un auténtico culto, atribuyendo significación alegórica al amor de Blok por Lyubov Mendeleyeva proclamando que la novia era el reflejo terreno de Sofía, la *Sabiduría Divina*. Del modo más ridículo, estos jóvenes solían concurrir a sus desayunos campestres en Sajmatovo¹¹ y, atónitos y boquiabiertos, seguir con la mirada cada movimiento de ella, su andar, su hablar, sus ademanes, invistiéndolos a todos de significación mística. Hasta personas relativamente razonables y discretas cayeron víctimas de este extraordinario autoengaño. Cuando se leen las elocuentes páginas que María Beketova dedicó a describir la boda de Blok, y su aseveración de que cierto joven polaco, abrumado por una experiencia tan estática, terminó ingresando en un monasterio, es imposible mantenerse serio. Para cualquier hombre normal y sensato, todo este misticismo poético debe haber parecido una mera farsa, desde el principio al fin.

En 1912, escribió Gumilev en la revista literaria mensual *Apolo*: "Se arriesgaron muchas suposiciones en cuanto a la verdadera identidad de la Bellísima Dama de Blok: la gente quería verla, ora como la Mujer vestida de Sol, ora como el Eterno Femenino, ora como un símbolo de Rusia. No obstante, si supusiéramos que Ella era simplemente la muchacha que fue el primer amor del poeta, me parece entonces que ni un solo poema de toda la recopilación resultaría incompatible con esta suposición, y que la imagen real, habiéndose acercado a nosotros, se hará más maravillosa todavía, y ganará inconmensurablemente desde el punto de vista artístico".

No me gustaría decir si los *Versos sobre la bellísima dama*, de

Blok, se benefician con esta interpretación realista, pero al menos no puede haber duda de que un verdadero romance campestre estuvo, en efecto, en el fondo de todas las ofrendas con incienso, inspiraciones, misterios y devociones religiosas que constituyen este libro.

En Blok mismo, sin embargo, actuaba un principio directamente opuesto. Es muy probable que éste haya sido —ante todo y sobre todo— la manifestación de cierta saludable cordura germana que era una de las características. Nos dice Beketova que Blok disfrutaba del trabajo físico: “Blok era muy afecto al trabajo físico. Tenía gran fuerza física y buen ojo. Ya fuera guadañando pasto, derribando árboles o cavando, todo lo hacía con suma precisión, y siempre cumplía bien la tarea emprendida. Solía decir incluso que el trabajo era siempre trabajo, ya sea encender un fuego o escribir versos. . .”.

Hubo un período de su vida en que Blok tuvo manía por la gimnasia, y le atribuyó incluso una enorme importancia. El mismo dijo acerca de la época en que escribía los *Versos sobre la bellísima dama*: “La gente sobria y sana que en esa época me rodeaba logró protegerme, según parece, de la infección del charlatanismo místico”.

Blok estaba perdiendo fe en la doctrina de Vladimir Solovyov. Comenzó a sentir que esos monjiles gorjeos de trovador eran, de algún modo, huecos y afeminados.

Pese a haberse librado de todos estos pálidos fantasmas, Blok cayó víctima de los elementos de su propia sensualidad. No fue la vitalidad física de la cual ya hablamos, sino una sensualidad exagerada, vinculada sólo parcialmente con la energía natural y patológica en esencia, lo que lo llevó a buscar experiencia en el submundo de la vida nocturna tabernaria. Esta fue, sin duda alguna, la fuente de inspiración para el segundo y más largo período de la poesía de Blok, con su ardiente poder evocativo, su erotismo generalizado, su desesperanza, su mística aspiración a llegar, a través del pecado, al corazón mismo de la naturaleza.

Sus antiguos aliados, como Bely, ejercieron una ironía mordaz al evaluar el alejamiento de Blok del rebaño. “Los versos de Blok florecen como sedosas rosas, tras de ellas destellaba una visión que la mente no alcanza. Pero al abrirse las rosas, en cada una de ellas había un oruga; una linda oruga, es cierto, pero una

oruga sin embargo; las orugas se trasformaron en toda clase de engendros diabólicos y pequeños sacerdotes del pantano¹² que cayeron hambrientos sobre los pétalos de la aurora sublime del poeta; desde ese momento, su verso comenzó a madurar. Blok, que antes pareciera un verdadero místico, se había convertido en un poeta de enjundia, en un bello cantor de las orugas; como místico, en cambio, había resultado ser un falsario."

Bely se equivoca, por supuesto, al decir que el Blok de este período era un falso místico. Claro está que aquí el misticismo de Blok ya no era monástico. Recordaba irónicamente el conocido proverbio: "Si nunca pecas, nunca te arrepentirás; si nunca te arrepientes, nunca serás salvado". Para Blok el vórtice mismo de exceso, el ardor de la carne en los dulces tormentos de la sensualidad eran, en cierto modo, una fuente de experiencia mística. Libertinaje ebrio, apasionamientos sicalípticos, alocados amoríos con mujeres fáciles; todos estos fenómenos parecían acercarlo mucho más a la "esencia de las cosas" que una vida bien ordenada en su tranquila casa de campo blanca.

La dualidad que, en esta etapa, se hizo evidente en Blok —la contradicción entre aspiraciones monásticas, caballerescas, absorbidas en gran medida del exterior, y la poesía gitana del café cantante que él presenta como un elemento específico de la constitución del mundo en general— ya habían sido señalados en un poema chillonamente discordante, que se deslizó quién sabe cómo en su primer libro de poesía:

*Venerar en las altas moradas del Señor
con el corazón humilde es mi deleite.
Donde sagrados cánticos se elevan,
en sombrías multitudes me pierdo de vista.
Temo a mi pérfida alma de Jaño
y mantengo el yelmo con visera de la Gracia
cerrado con sumo cuidado sobre mi detestable
y diabólico segundo rostro.
Pero cuando, en suplicante superstición
pido la segura defensa de Cristo,
la simulación y la perdición
sonríen para sí tras la máscara.*

Pero Blok estaba ya a merced de otra dualidad. De nuevo estaba

desgarrado, no entre las atracciones rivales del romanticismo ebrio y el realismo, sino entre la tarantela rápidamente fatigada y fatigosa de los sentidos y una creciente pasión, no carente de angustiado presentimiento, por Rusia; una Rusia percibida, por un lado, a través de la escoria de todo este clamor y libertinaje y, por otro lado, envuelta en las llamas de la inminente revolución.

No me propongo ofrecer aquí un análisis más detallado del "período pagano" de la poesía de Blok. Mucho se ha dicho y escrito ya al respecto. Blok mismo caracteriza este período cuando habla de la "nota quebrada y penetrante de la locura", del "clamor por la salvación", de cómo "pisoteó la desesperación, buscando la verdad en el vino", etc.

Bely, también al comienzo mismo de este período, encontró las palabras adecuadas para describir el momento decisivo del viraje:

"En 1903, Blok se dirigió a "nosotros" con palabras de esperanza:

*Unamos las manos en silencio,
volemos al cielo*

"En 1905 se interrumpe: las manos no se habían unido; nadie había volado al cielo; las naves no habían llegado; habíamos quedado atrás, y se nos abandonaba sentados allí como tontos en los húmedos montecillos de los pantanos; éramos 'una enfermedad', 'juguetes de los elementos'."

En una palabra: se trataba, en gran medida, de un colapso personal. El sueño, fantásticamente exitoso, de percibir algo sagrado y misterioso en los rasgos de la *Desconocida*, de la mujer *extraña* entrevista en una misera taberna, no podía aliviar su profunda inquietud, como no pudo hacerlo el sueño de percibir a Sofía, la Sabiduría Divina, en su propia novia amada y totalmente real.

El tercer período de Blok se vincula muy estrechamente con la revolución. Allí lo predominante son los amoríos de Blok con la revolución; un romance muy extraño que hay que interpretar.

En su interesante artículo *Alexander Blok y Apollon Gri-goriev*, D. Blagoi, habiendo señalado el inevitable estancamiento en la búsqueda demoníaca de Blok, ofrece una excelente defi-

nición del tercer camino que se abrió entonces ante él (Blagoi lo llama segundo camino, ya que excluye de la cuenta el homenaje a la *Bellísima Dama*) en estas palabras:

“Hay un segundo camino, que promete una cura radical: un modo que, como era previsible de acuerdo con la dialéctica histórica de su clase, ejerció una invencible atracción sobre el poeta, así como atrajo a tantos otros ‘descendientes de héroes’, representantes de la ‘podrida’, ‘muerta’, ‘por fin extinta’ nobleza rusa (todos estos epítetos son de Blok): la *Fuga* de la ciudad ajena, desconocida, *terrible*, condenada, de vuelta a casa; pero no de vuelta a su propia ‘casa blanca’ pequeña y destartada, a su ‘nido de gentilhombres’, sino fuga hacia una morada más espaciosa, ‘a los campos’, ‘a la ilimitada llanura rusa’, a la gente, a Rusia. Blok se aferra con toda su fuerza a la posibilidad de ése camino”.

El tercer período de Blok, sus vacilantes pasos por el camino de la revolución, junto con una especie de prólogo inspirado por la tempestad de 1905 y los subsiguientes años de reacción, es al mismo tiempo el último período de su vida y obra.

Capítulo 3

Blok y la revolución

Blok tenía plena conciencia de pertenecer a la nobleza. Toda su vida privada se vinculaba estrechamente con las tradiciones de la alta burguesía rural. Había recibido una educación lo bastante minuciosa, sobre todo en la esfera literaria, como para conocer la historia de la cultura de la aristocracia y enorgullecerse por sus más brillantes logros. En muchos juicios de Blok sobre hechos y personas hay un atisbo de aristocrática arrogancia, aunque suavizada por sus principios sinceramente democráticos y por cierto matiz bohemio. No obstante, Blok era consciente también de la maldición que pendía sobre su clase. Los representantes oficiales de la aristocracia —es decir, esos que eran el sostén y apoyo del trono, y que imponían el tono de la vida

política del país— se presentaban a Blok como una fuerza tenebrosa, incluso criminal. Blok llegó a estas conclusiones no sólo porque pertenecía, a través de los Beketov, al sector liberal e ilustrado de la nobleza, sino también porque era semidesclasado y al final de su vida no le quedaba prácticamente nada en común con los verdaderos terratenientes, pasando a depender cada vez más de su pluma y a estar sujeto a todos los problemas comunes a la intelectualidad profesional y sus colegas escritores.

Como Pushkin, Lermontov y Nekrasov, Blok era, por un lado, apasionadamente devoto de su país natal; por el otro, agudamente consciente de la terrible situación en que éste se hallaba, su falta de cultura, la negligencia de sus gobernantes y dirigentes y la culpa de ellos hacia aquél. Sin vacilar, llama a esta Rusia, a la cual declara abiertamente su amor (*Mi esposa, mi vida*), un país “desdichado” —“emporcado por burócratas, sucio, oprimido, babeante”— el hazmerreír del mundo. La culpa de todo esto, naturalmente, no reside en el pueblo, sino en las clases gobernantes.

En verso y en prosa, Blok rememoraba con odio el régimen de Alejandro III, los días de Pobedonostsev, aunque en la época en que vivió había tenido experiencia suficiente de todos los “encantos” de la reacción. Conocía bien la administración de Stolpyn¹³, sobre la cual escribiría: “Eran tiempos en que la autocracia había logrado lo que deseaba. Witte¹⁴ y Durnovo¹⁵ tenían al país sujeto en un collar de fuerza, la punta de cuya soga Stolypin sostenía con firmeza en su mano aristocrática y sensitiva. . . Todo esto duró apenas unos pocos años, pero esos pocos años pesaron sobre nosotros como una noche larga, insomne, atormentada”.

La referencia de Blok a la mano “sensitiva, aristocrática”, no era un desliz de la pluma. Al condenar a ese núcleo de su clase que aún conservaba su poder, los representantes oficiales de la nobleza, Blok no sólo se mostraba totalmente incompasivo hacia su rival más próximo, la burguesía, sino que, por el contrario, sentía la mayor aversión hacia ella, desde lo alto hasta el fondo de la escala social.

En las profundidades de la zanja que dividió una época revolucionaria de la otra, en el año 1908, Blok aseveraba con honda pena: “La nobleza rusa se ha extinguido finalmente. Una

nueva clase gobernante ha aparecido en lugar de la nobleza rusa”.

Sin embargo, Blok comprendía muy bien que *esta* clase gobernante no había traído alivio alguno al país; que ponía en práctica su dominio a través de los mismos terratenientes, los mismos burócratas, el mismo aparato estatal autocrático, pero que no tenía en sí la fuerza para producir hombres como Pushkin, Tolstoi, Turguenev. Al contrario; en toda su jerarquía, desde la alta clase media hasta la pequeña burguesía, apenas era capaz de producir un ideal cultural más elevado que el *Sanin* de Arzibachev.

Blok inquiera con amargura: “¿Hay o no hay en Rusia una clase capaz de continuar con la espléndida labor de la nobleza?”

Para Blok ninguna duda cabía de que ni los comerciantes e industriales, ni la intelectualidad profesional, ni siquiera la intelectualidad artística, tenían el vigor necesario. Si la nobleza se había derrumbado, se había derrumbado todo. La única esperanza residía en el misterioso *pueblo*.

Aquí me gustaría profundizar un poco más en el odio de Blok hacia el *detestable vencedor*, la burguesía. Blok había heredado este odio de su clase y, en particular, de ese grupo que había sufrido más que otros por el avance del capital. A este respecto, Blok tiene mucho en común con su padre.

En su artículo “El problema” de *Retribución*, V. D. Izmailskaya describe en estos términos la actitud de Blok padre:

“De nada serviría buscar parcialidad académica en las páginas de este libro sobre Rusia, que es una acerba denuncia de los vicios del sistema burgués. Alexander] L[vovich] pone el impresionismo de un propagandista en la expresión de su desprecio por la ‘hastante mediocridad’, la ‘estrechez burguesa de criterio’ y la ‘moralidad burguesa’ de las clases medias europeas, a las que consideraba desprovistas de ideales elevados. Pensaba que sus ideales eran adecuados solamente para alcanzar alguna especial ‘felicidad inglesa’ (ridiculizada por Tolstoi). Con toda certeza, no vio conexión alguna entre ellas y la ‘felicidad universal’ soñada por Dostoievsky”.

Su hijo va más allá. Su concepción de la era burguesa se expresa en el largo poema *Retribución*. En él se pronuncia de

manera tan elocuente, y completa el juicio de Blok sobre esta época, que nos tomamos la libertad de reproducir un largo fragmento:

*¡Oh, siglo diecinueve, oh edad de hierro;
un siglo cruel en verdad!
¡En la oscuridad de una noche sin estrellas
el hombre, libre de penas, fue arrojado por ti!*

*Junto contigo, en lugar de otras plagas,
entraron la neurastenia, el aburrimiento, el hastío.
La era de las frentes golpeando la pared,
la era de las teorías económicas,
la era de las reuniones, federaciones, bancos,
de las cenas con discursos, las frases elegantemente
redondeadas,
la era de las acciones, rentas y cauciones,
y apenas un poco de inteligencia viva. . .*

*Es la era de la adinerada burguesía,
del mal que crece por grados invisibles
pese a la igualdad y la hermandad
como consignas, aquí han madurado asuntos
tenebrosos.
Y el hombre, ¿qué? Vivió sin voluntad;
¡el amo no era el hombre, sino las máquinas y
las ciudades!*

*Tan pacífica e indoloramente la "vida"
ha destruido su espíritu, como nunca antes;
pero aquel cuya mano controla
las imaginadas marionetas de cada país
sabía lo que hacía cuando difundió
las nieblas de los razonamientos humanistas;
allí, en la plomiza niebla empapada de humedad,
la carne se marchita y el espíritu se apaga
hasta el ángel del sagrado esfuerzo
parece haber huido de nuestra presencia. . .*

*El Siglo Veinte es más desamparado aún,
y aún más terrible su lúgubre vida;
porque aún más negra, y hasta más lejos
se extiende la sombra del ala de Lucifer. . .*

*El incesante bramar que surge de las máquinas
que forjan la destrucción día y noche,
el espantoso saber que el engaño marca
nuestros míseros pensamientos y todas nuestras
anteriores creencias
el primer ascenso del aeroplano en vuelo
hacia el vacío de esferas inexploradas
y una repulsión de esta vida nuestra
y sin embargo un frenético amor por la vida misma,
y la pasión y el odio por la patria. . .¹⁶*

Como la antigua nobleza, Blok sentía una intensa repugnancia por cualquier tipo de transacciones comerciales, por comprar y vender, por alquilar su esfuerzo. "Hoy estuve en el banco —anota en su diario—. El mero roce del dinero corrompe el alma."

Arrojado de su idílica vida campestre, el terrateniente ha olvidado hace mucho su propia economía natural. Es *déclassé*; ha perdido su última posesión, su hogar, su heredad rural, la amada tierra, tan asiduamente captada por luminarias buenas, malas y mediocres de la nobleza.

Blok sintió esto con suma intensidad. En 1906, inmediatamente después de la revolución, dijo en el artículo titulado *Estancamiento*¹⁷:

"Veo un espectáculo que haría reír a los dioses: el mundo se extiende verde y floreciente, pero en su seno las ciudades —arañas corpulentas— succionan todo lo que crece a su alrededor y exudan ruido, vahos y hedor. . .

¿Qué hacer entonces? ¿Qué hacer? No quedan hogares. . . Costumbres castas, sonrisas serenas, tranquilos atardeceres, todo esto lo cubren las telarañas. . . La alegría ha disminuido, los hornos están fríos. . . Las puertas se abren hacia la nevada plaza. . . Vivimos en una era de puertas abiertas hacia la plaza, de corazones muertos. . . Entre nosotros aparecen vagabundos.

En las plazas públicas de la ciudad se observan holgazanes ociosos y sin hogar. . .”

Varios viajes al extranjero proporcionaron gran placer a Blok, poniéndolo en contacto con viejas culturas de carácter aristocrático o patricio, más o menos vívidamente expresado. En cambio, toda la Europa burguesa lo colmaba de horror y repugnancia. Habla del “monstruoso sin sentido a que ha sido reducida la civilización”. Dice que, en Europa, “todo ha terminado”. Intuye allí una “inercia moribunda”.

Un sentimiento de profunda aversión hacia la burguesía triunfante suscitó en él algo cercano al asco fisiológico. En otoño de 1911 escribió a su casa, desde Francia: “Ninguna persona delicada aceptaría en lo más mínimo instalarse en Francia”.

Durante la guerra, mucho antes de su famoso *Escitas*, profetizaba jubilosamente: “¡Que Europa siga peleando, que siga, esa desdichada y manoseada mujerzuela! Toda la sabiduría del mundo se le escapará por entre los dedos, manchados como están de guerra y política, y otros vendrán a llevársela ‘donde no quiere ir’”.

No establecía ninguna excepción para la intelectualidad, incluida la intelectualidad rusa. Sostenía que ésta se hallaba atrapada en la vida de esa época en su conjunto, se encontraba en un estado de descomposición, no era musical en el sentido metafísico del término. Blok inicia su diario con toda una serie de observaciones referentes a los inquietantes pensamientos que en él suscitaban sus allegados más cercanos, la intelectualidad: “Los círculos literarios de Petersburgo se encuentran en un estado de descomposición final. El hedor ya es perceptible”. Se previene constantemente contra una vinculación excesiva con escritores profesionales: “Hay que mantener las amistades literarias en el mínimo; sólo sirven para envenenarse y enfermar”.

Y tras esas palabras, agrega con desesperación: “Y yo mismo no soy mejor que esos a quienes me refiero”.

Con penetrante ojo de artista, advierte la depravación de los “líderes de la intelectualidad, y dice: “Milyukov, a quien hace poco se vio abrirse paso con una vela durante la ceremonia en memoria de Stolypin: . . . ¿en quién y en qué podemos depositar aquí nuestra confianza?”

Para el lector que desee familiarizarse más con las honduras de la malicia de Blok hacia la intelectualidad y la burguesía, recomendamos un estudio del episodio, vívidamente descrito y anotado en su diario el 14 de noviembre de 1911: “Toda la muchedumbre en la Avenida Nevsky es así”, concluye Blok. “La fea jeta de Anatoli Kamensky es así.”

Evidentemente, Anatoli Kamensky, un insolente escritor que siempre buscaba la popularidad fácil, parecía a Blok una especie de arquetipo de la intelectualidad burguesa.

“Todo se deshace,” escribió Blok en esa época. “Las costuras se están pudriendo rápidamente desde adentro (*decayendo*), pero todavía se mantiene la apariencia externa. Sin embargo, bastaría un leve tirón para que las corderinas se abran, revelando el rostro sucio, asqueroso, animal de un cadáver exangüe, exhausto y violado.”

Esto evidencia que, según Blok, las cosas no se presentaban mejor *entre nosotros* que *en Occidente*.

La guerra, que Blok pudo observar desde relativamente cerca, acrecentó su repugnancia por todo lo que estaba ocurriendo. Lo veía enteramente como un elemento de la civilización burguesa a la que tanto detestaba.

“Por qué, hasta ahora, nadie me cree cuando digo que la guerra mundial es un disparate. . . Algún día eso se entenderá. No lo digo solamente porque también yo me pudro en todo este disparate.”

Europa ha enloquecido. Hace ya años que la flor de la humanidad, la flor de la intelectualidad, está sentada en pantanos; está sentada, con la mayor convicción, a lo largo de las mil verstas de una angosta faja que se conoce como ‘el frente’. . . Difícil resulta señalar qué es lo más repulsivo: el derrame de sangre o la ociosidad, hastío y vulgaridad de todo lo que se titula ‘Gran Guerra’, ‘Guerra por la Patria’, ‘Guerra por la liberación de los pueblos oprimidos’ y ¿cuántos nombres más? No; bajo este emblema no liberaremos a nadie.”

Como vemos, Blok estaba cargado con una colosal energía de negación contra el orden establecido. De vez en cuando quedaba reducido a la desesperación total. En una carta enviada

desde Milán en la primavera de 1909, dice: "Más que nunca antes, veo que jamás, mientras viva, aceptaré algo del modo de vida moderno, que nunca me someteré a él. Su vergonzoso orden me colma de asco y nada más. Es demasiado tarde para cambiarlo en algo; ninguna revolución en la tierra tendría poder para cambiarlo".

Sobre la base de todo esto, está claro que Blok, agotado por su misticismo cavernario, sin haber encontrado en sus búsquedas místicas —ya fueran celestiales o infernales— nada más que "charlatanismo" y "terrible cansancio y hastío", maduraba hacia una gran disposición a lanzarse al encuentro de la próxima ola revolucionaria, convencido de que allí podría limpiarse, de que allí todo el mundo podría deshacerse de su impureza.

Blok no creía que el período de reacción estuviera destinado a durar mucho. 1917 lo encontró listo y a la espera. En su extraordinariamente vigoroso discurso *La cultura y el elemento* (fines de 1908), profetizó que la bomba estallaría sin falta en nuestra época, aunque generalmente se la confundiera con una inocente naranja: "Todos estamos imbuidos de una sensación de malestar, alarma, catástrofe, ruptura".

"Habiéndose levantado con esfuerzo de una revolución, Rusia ya contempla ávidamente otra, acaso más terrible aún."

Estas palabras dejan claro que Blok mismo teme a esta bomba, este elemento que avanza, pero, a diferencia de muchos otros, está dispuesto a recibirla con los brazos abiertos.

Aquí debemos tratar de diferenciar las actitudes de Blok hacia la revolución, tanto positivas como negativas, sobre la base de sus propias opiniones expresas de 1905 en adelante.

La revolución de 1905 dejó en Blok una impresión grande y positiva. Sabemos que incluso participó en una de las manifestaciones y la encabezó con una bandera roja.

Sin embargo, el período de reacción posterior al estallido revolucionario produjo en él mayor impresión aún. A diferencia de muchos otros representantes de la intelectualidad que recayeron en diversos estados de ánimo reaccionarios y filosofías oscurantistas, Blok, cuya reacción ante la explosión había sido sumamente malsana, conduciéndolo a una intensi-

ficación de su elemento "gitano", "demoníaco", al mismo tiempo, no obstante, halló en sí la fuerza para enfrentar con suma indignación la mirada de Gorgona de la reacción política que amenazaba a su país y para elevar contra ella, de vez en cuando, su voz en líneas resonantes, coléricas, que se cuentan entre los mejores versos políticos de la poesía rusa.

El período de reacción fue, para él, "una noche larga, insomne, atormentada".

En 1907 habla de asfixia y señala: "Incluso entre los jóvenes, pocas veces se encuentra una sola persona que no esté mortalmente hastiada y desdichada, ocultando su verdadero rostro bajo la mueca espantosamente familiar de la delicadeza consentida, el refinamiento, el amor exclusivo por sí mismo".

En esa época, Blok mismo se hallaba próximo a este tipo de estado de ánimo, que describió como *dandysmo ruso*. Sin embargo, advertía con gran claridad que esas actitudes eran el producto de la reacción política.

En esos años, la intelectualidad inspiraba realmente en él un rechazo muy profundo. Era un auténtico rebeldé en sus filas. Junto a su "misticismo de café cantante", se sentía atraído por el espíritu ciudadano activo, despertado en 1905, ese mismo sentido de espíritu ciudadano que más tarde, cuando el *elemento revolucionario* volviera a resonar como el tema musical predominante de la existencia, revelaría su rostro tan plenamente y mostraría algunos rasgos de suma nobleza, así como otros de contornos más vagos y más difíciles de definir.

Muy característico de Blok en esta época —desilusionado, pero lleno de desprecio hacia la engañosa estabilidad que se asentaba en el país— fue un artículo que escribió en octubre de 1908 para el periódico *Rech* (Discurso).

"Leer los versos de cualquiera de nuestros nuevos poetas es innecesario, y casi siempre perjudicial... Es malo fomentar la admiración hacia escritores que carecen del halo social, que todavía no se han ganado el derecho a considerarse herederos de la sagrada literatura rusa. Esto es dañino, en general, no sólo porque produce una atmósfera de banal vulgaridad; peor aún: las veladas dedicadas al nuevo arte... están pareciéndose a *centros de reacción social*."

Mientras tomaba parte en los debates religioso-filosóficos de la *élite* de la intelectualidad, escribía sobre su significación —para ser más exactos: sobre su falta de significación— con exhaustiva virulencia: “Ahora han empezado de nuevo con ese parloteo; sin embargo, todos estos hombres cultos de tan elevada educación y tan amargados, que encanecen silenciosamente en sus discusiones sobre Cristo; todas sus esposas y parientas de esposas en blusas de cuello alto; todos esos filósofos que piensan con tanto empeño y todos esos sacerdotes, con su aceitoso brillo de autosatisfacción, saben que los pobres de espíritu, que necesitan hechos, esperan del otro lado de las puertas. En lugar de hechos... un monstruoso malabarismo verbal... Todo esto se está poniendo ahora de moda, al alcance de las esposas de disertantes universitarios y damas caritativas... Pero afuera sopla el viento, la prostitución pende sobre el país, y la vida en Rusia es dura, fría, vil. Vaya, ¡aunque todos esos parlanchines se hicieran jirones en su búsqueda que a nadie sirve en la tierra, salvo a sus ‘refinadas personalidades’, nada en Rusia estará por ello un ápice peor ni mejor!”

La poesía de Blok alcanzó un máximo de significación política alrededor de 1914, en sus *Iambos*. Es cierto que estos versos no se publicaron reunidos en un solo libro hasta mucho más tarde, en 1919; pero representaban una vigorosa corriente subterránea en la poesía de Blok. Aquí nos limitaremos a recordar al lector un poema escrito en 1911:

*He aquí, entonces, el llamado de la inspiración:
Aunque mi elevada musa es libre
la atrae la humillación
la suciedad, la sombra, la pobreza.
Arrastrada más lejos, más lejos, más humilde,
más abajo...*

*Desde aquí se ve mejor ese Otro Mundo...
Pero ¿habéis visto mendigos en invierno?
¿O niños en una plaza parisina?
Venid, abrid grandes los ojos
sobre el impenetrable horror de la vida
antes de que se encienda el holocausto*

y devaste para siempre vuestro hogar.
Preparaos al trabajo. Enrollaos las mangas.
Que la justa ira madure y arda,
¿no puedes?, deja entonces que se acumulen y
consuman
las chamuscadas hojas de tu hastío y aburrimiento.
¡Pero no pidas tregua con esta existencia!
Es falsa. ¡Quítale el grasiciento colorette!
Adopta la resistencia del topo timorato:
húndete en tierra. No respire, no te muevas,
pero abriga tu odio por el horror de la vida
sin importarte adónde pueda ir el mundo. . .
Aunque quizá no contemples el mañana
di al presente, firmemente: ¡No!

Por consiguiente, la justa cólera de Blok y su simpatía por las masas, nacida de su desengaño con una sociedad donde no había lugar para él, así como su esperanza "metafísica" en esa nueva música que, según creía, sería originada por el avance de las órdenes inferiores, alcanzaron su punto más alto durante el período de la reacción. Blok realmente, encordó su lira con bronce. Sin embargo, aunque nos cuenta con cuánta crueldad odia y desprecia la vida tal como es, admite que "quizá no contemple el mañana". Desde la cresta de la próxima ola revolucionaria, le había parecido atisbar un futuro incierto, pero radiante; pero la *conformación* de los ojos de Blok le impedía ver los contornos reales de la verdadera gran revolución que tendría lugar; del futuro totalmente nuevo que, en los hechos, se avecinaba.

Lleno de dudas, ansiedades, amargura, vagas esperanzas, Blok, incluso en estos momentos de su vida, durante los años de reacción, cuando más activamente ocupado estaba en cuestiones de cambio y cataclismo social, no sentía, con todo, que su destino personal estuviera ligado con la suerte de esa clase de la cual esperaba regeneración. Siempre tenía conciencia de sí mismo como un representante de esa misma intelectualidad a la que tanto aborrecía. En el artículo *Rusia y la intelectualidad* se expresa con suma agudeza este elemento de verdadera consternación ante la revolución.

En 1908 escribía: "Echándonos al cuello del pueblo, nos estamos arrojando bajo los cascos de una *troika* desbocada, a una *destrucción segura*". En 1903, refiriéndose a Pushkin, señaló: "... una vez más experimentamos esta sacudida de temor, recordando que también nuestra rebelión puede resultar 'insensata y despiadada'".

Con frecuencia se ha descrito el estado de ánimo que dominó a Blok durante los días revolucionarios de 1917, en febrero y después de octubre. Es una prolongación de lo ocurrido antes, aunque en una forma externa distinta, más vívida, correspondiente a la grandiosidad de los acontecimientos. Blok es muy explícito en cuanto a este período, y su posición en ese momento es muy clara. Es muy clara en su falta misma de claridad.

Pensaba Blok que sus ideas correspondían a las sostenidas por los social-revolucionarios de izquierda, porque también ellos creían en lo *elemental*, eran sumamente difusos y gustaban de mencionar a la *Revolución* con R mayúscula y pensar en ella como algo inmensamente elevado, mientras permanecían totalmente ajenos a su esencia de clase y sus verdaderos objetivos.

Podría decirse, por supuesto, que Ivanov-Razumnik, que trabó amistad con el poeta más o menos en esa época, tuvo una influencia negativa sobre él. Pero tales ideas deben ser descartadas, ya que la verdad es que Blok encontró simplemente en Ivanov-Razumnik una confirmación de sus propias actitudes.

La revolución, cuando llegó, fue tempestuosa y magnífica; y Blok, en una serie de notables artículos, llamó a la intelectualidad a dejar de lado su *amusicalidad* y valorar la sublimidad de esta gran sinfonía. Defendió a la revolución contra acusaciones por casos aislados, aunque frecuentes, de vandalismo y violencia. Habló de la correntada que arrastraba consigo, en la superficie, un montón de desechos, pero que en sí misma era grande y fértil. La intelectualidad —dijo— debe habituar su oído, excesivamente refinado, al bramido musical de esta correntada.

Es como si el escritor profesional desclasado de origen noble, Blok, estuviera tratando de olvidarse de sí mismo en

esta tempestad musical, y de lavarse de todo recuerdo de las experiencias impuras y torturantes que había sobrellevado en la vida degenerada y corrompida de los últimos años del Viejo Mundo.

Rememorando su odio hacia la burguesía y la Europa burguesa, pudo lograr sonos notables al apostrofarla (el famoso poema *Los escitas*). Comparó la inmensidad y la significación mundial de lo que ocurría en las llanuras eurasiáticas de Europa, con los estrechos alcances de la ideología burguesa.

Se enfrentó a Occidente con amor y amenazas en nombre de su extraordinario pueblo, de quien creía haber descrito muchos rasgos de furiosa energía y grandeza incipiente bajo la coraza exterior de ruindad aparente.

Recuerdo un incidente sumamente característico cuando, recién llegado a París, en 1923, tuve ocasión de encontrarme con un grupo de surrealistas, representantes de la intelectualidad *déclassée*, que alimentaban una antipatía especialmente virulenta por la burguesía. Naturalmente, estas personas que, en esa época, estaban a punto de ingresar en el Partido Comunista y planeaban apoderarse del órgano *Claridad*, de Barbusse, no conocían a Blok, pero toda su actitud era tan extraordinariamente parecida a la suya, que resultaba una ilustración viviente de la base social similar de ambos fenómenos.

Mientras conversábamos, los surrealistas, cuyos dirigentes eran entonces Breton y Aragón, me presentaron una declaración que decía, más o menos:

“Los surrealistas somos, ante todo y sobre todo, antiburgueses. La burguesía está moribunda, pero muere con lentitud y envenenando el aire a nuestro alrededor con el hedor de su descomposición. ¿Qué rasgo de la burguesía consideramos nosotros, los intelectuales, como más detestable y más mortífero? El *racionalismo* burgués. La burguesía cree en la razón. Se considera razonable y piensa que el mundo entero se erige sobre principios correspondientes a su racionalismo incoloro, prosaico y terriblemente estrecho. Es como si el mundo mismo se hubiera sometido al racionalismo burgués. Pero en realidad, bajo la cáscara externa de la razón hay un ámbito elemental enorme y misterioso, que requiere ojos para verlo,

pero que no puede ser visto con los ojos de la razón. Por eso defendemos el principio de la intuición. El artista puede y debe ver las cosas en su significación surreal. Necesitamos la revolución para derrocar el reinado de la burguesía y con él, el reinado de la razón, para implantar el gran reinado de la vida elemental, de modo que el mundo pueda disolverse en la música auténtica de ser con intensidad. Saludamos en Asia a un continente que, hasta ahora, extrajo su fuerza vital sólo de estos manantiales auténticos, y no ha sido envenenado por la razón europea. Venid, moscovitas, y traed batallones innumerables de asiáticos, pisotead nuestra 'poscultura' europea hasta enterrarla. Aunque nosotros mismos tengamos que morir bajo los cascos de los caballos salvajes de la estepa, ¡muramos, pues! Pero que con nosotros muera la razón, y el cálculo, y el principio mortífero y asfixiante de la vida burguesa! "

Esta es una transcripción casi exacta del sentido de lo que se dijo, y de las imágenes con que los jóvenes poetas franceses revestían sus ideas en esa época. Mucho trabajo me costó imponerme a su asombro, y hasta a su indignación, cuando les contesté que tenían una idea totalmente errónea de la revolución; que la revolución era el paladín de la causa de la razón; que buscábamos apoyo en la civilización europea, de la cual considerábamos que el marxismo era el más alto don, el apogeo de la razón; que procurábamos absorber todo lo mejor de la cultura europea, todo lo rechazado por la burguesía europea; y finalmente, que no sólo tratábamos de levantar nuestro país sobre la base de esta forma superior de erudición, sino que deseábamos difundir la luz de esa misma razón en Asia también, y no teníamos intención alguna de hacernos portadores de la influencia de la metafísica mística asiática en Europa.

Es muy probable que todo esto les haya parecido muy antipoético. De haber estado Blok en mi lugar, es casi seguro que se habría entendido con los surrealistas de inmediato; habrían comprobado que hablaban el mismo idioma.

No obstante, Blok, aun cuando acogía la tormenta revolucionaria tal como la interpretaba, admirando la vasta escala en que tenían lugar los acontecimientos, y esperando, como

resultado, algunos bruscos cambios metafísicos favorables que transformarían todos los cimientos del ser, seguía experimentando el viejo temor intelectual.

El 19 de junio de 1917 escribía: "No me sorprenderé si el pueblo, avisado, sereno y dotado de una comprensión de algo que la intelectualidad jamás comprenderá (es decir, de una psicología socialista, totalmente diferente), comienza de pronto (aunque tal vez no muy pronto), con igual calma y majestuosidad, a ahorcar y destruir a la intelectualidad (para establecer orden, para limpiar de basura el cerebro del país)".

El 30 de junio agrega: "Si el proletariado llega al poder, tendremos que esperar mucho el *orden*, quizá no se establezca durante nuestra vida, pero que el proletariado tenga poder, ya que solamente los niños pueden convertir ese viejo juguete en algo nuevo e interesante".

De modo que el proletariado es representado como una fuerza irracional, como un niño irreflexivo, inexperto, incapaz de establecer orden; pero todo esto es para mejor; quizá logre, jugando, crear un nuevo mundo.

La revolución, entre tanto, seguía su camino. El profesor Tsingovatov ofrece un excelente análisis de la actitud de Blok hacia ella en su valioso libro *A. A. Blok*. Dice allí:

"Blok aceptó la Revolución de Octubre como una ansiada salida de un atolladero —personal, social, europeo e internacional—; pero aceptó un aspecto particular de ella, visto a la luz de los sueños utópicos y desvaríos místicos, apocalípticos, del populismo de izquierda. La salida —muy real en sí— era percibida de modo tan subjetivo, que resultó ser un delirio sin remedio; una mezcla de comunismo cristiano y panmongolismo escita. Este incurable simbolista-poeta vio, en la Revolución muchas cosas: Cristo y los Doce Apóstoles, escitas y hordas asiáticas, y naranjales; y Catalina se le presentó bajo el aspecto de un 'bolchevique romano'. Sólo una cosa omitió ver Blok, algo que le era imposible ver a través de sus cristales románticos: el verdadero Octubre, la verdadera revolución obrera y campesina, guiada por las leyes inevitables de la lucha de clases, que había nacido como una etapa en el proceso de desarrollo de los medios de producción y relaciones socioeconómicas".

Mientras tanto, la revolución había comenzado a asumir ciertos rasgos de ese mismo orden que Blok no había creído capaz de establecer a la clase obrera. Es cierto que a Blok le tocó en suerte vivir esos años (y no llegar a ver otros mejores) en que el proletariado enfrentaba las más graves escaseces, que se hacían sentir en cada rama de la actividad como resultado de guerras ruinosas. La experiencia inmediata de Blok fue, por consiguiente, esta inmensa indigencia que invadió también su vida privada. Es verdad que Blok soportó estas penurias con bastante heroísmo. Transportar leña al último piso, tener que pensar en modos de sobrevivir, en cómo conseguir alimentos, era cosa habitual, pero esto duró tanto que toda esta desorganización de la vida cotidiana, cuyo fin Blok no podía prever, no pudieron sino inclinarlo al pesimismo. Aunque soñaba con una Norteamérica rusa y empezó a escribir alguna obra centrada en el problema del carbón, etc., tan ajenas le eran las cuestiones económicas que la tarea de construir el socialismo como nuevo sistema económico le parecía algo remoto y académico; algo que, a decir verdad, no tuvo ninguna influencia en él.

Blok ignoró a Lenin. No oyó ninguna "música" en los discursos de Lenin. Al contrario; le parecía que incluso los bolcheviques eran simplemente uno entre muchos tipos de desechos en la superficie de las masas populares, profundamente agitadas. Evidentemente, Lenin y su razonabilidad le parecían un mero retoño del culto intelectual de la razón, que trataba de injertar sus planes en el árbol grande y misterioso súbitamente brotado desde los abismos del pueblo.

Es por esto que los últimos años de Blok trascurrieron en una atmósfera de inmensa perplejidad. Le parecía que la revolución estaba perdiendo de nuevo su música; que los únicos sonidos eran ahora las discordancias salvajes de una existencia cotidiana desequilibrada y estallidos aislados de rebelión franca. Sentía que la revolución era gradualmente dominada por el profesionalismo político soviético y la lealtad al Partido. En este elemento, Blok no percibía ninguna música. Distinguía, en cambio, un espíritu semiburocrático, semiburgués, aunque al revés, diríamos.

Todo el carácter de Blok; todo aquello que lo convertía en

el amado y anhelado cantor de los condenados; todo lo que le permitía ver y mostrar la amargura de la vida y dar alivio con profecías simbólicas y confusas, todo esto llegó a ser para él un estorbo, algo que era necesario superar para comprender la revolución.

Una revolución exige, por supuesto, pasión y entusiasmo; pero exige estas cualidades en una forma peculiar, enfriada y templada, que ni por un momento nubla la razón del socialismo científico, bajo cuyo estandarte había nacido el elemento mismo que Blok veneraba. Comprender esta doctrina exige un esfuerzo mental supremo. La verdadera grandeza de la revolución bolchevique residía en que, ejerciendo la mayor influencia sobre el curso del elemento revolucionario como tal, lo guiaba al mismo tiempo por canales creativos definidos, de modo que su trayecto se hacía cada vez más armonioso.

Pero Blok no tenía oído para este tipo de armonía. Ya no la reconocía como música. Sólo en lo indefinido; sólo en lo caótico; sólo en el eneguedor esplendor de una mística altisonante e imprecisa o en el incierto resplandor de las llamas infernales, podía Blok percibir algo afín a su propia naturaleza. Esta era su condena.

Todo lo dicho se comprende con suma claridad a través del ejemplo que ofrece la historia del famoso poema de Blok, *Los Doce*.

Nos cuenta María Beketova que en enero de 1918, cuando estaba escribiendo *Los Doce*, Blok manifestaba un estado de tensión jubilosa, sumamente alta. No le preocupaba que gente como Merejkovsky considerara *Los Doce* como una traición a la cultura y una glorificación de los bolcheviques. Los desaires demostrativos de este tipo abundaban, pero tampoco faltaban demostraciones de entusiasmo.

Los círculos bolcheviques, naturalmente, aceptaron *Los Doce* con ciertas reservas. En primer lugar, estaba claro que Blok abordaba de nuevo la revolución desde un ángulo falso. Sus héroes eran portadores puramente elementales del principio revolucionario. El elemento revolucionario los eleva muy alto en su calidad de verdadera "vanguardia" plebeya de la revolución; pero, según Blok, este elemento está sumamente afectado por tendencias bandidescas de índole semicriminal.

No puede haber duda de que tales figuras se mezclaron en la revolución, y en un momento hicieron incluso cierta contribución a ella; pero claro está que no representaron la fuerza de la revolución.

Los Doce no podía estar más alejado del espíritu del Partido Comunista, ya que Blok sentía la lealtad al Partido como algo totalmente antirrevolucionario, algo ajeno a toda su formación, mientras que en realidad, como el futuro lo demostró, éste era el verdadero principio conductor de la revolución. Aparte de esto, la súbita aparición de Cristo a la cabeza de *Los Doce*, ese toque místico que ni el mismo Blok entendía plenamente, causaba asombro.

Dice Chukovsky en sus recuerdos que Blok, contestando a un comentario de Gumilev en el sentido de que el final místico parecía artificialmente agregado al concluir *Los Doce*, había dicho: "Tampoco a mí me gusta el final de *Los Doce*. Cuando la terminé, yo mismo me sorprendí: ¿Por qué Cristo? ¿Era realmente Cristo? Pero cuanto más miraba, más nítidamente veía a Cristo..."

Era manifiesto, entonces, que Blok había creado su Cristo "en una corona de rosas" de modo totalmente involuntario, casi como bajo la influencia de una revelación. A mi parecer, aquí la fuerza motivadora principal era una combinación de recuerdos infantiles, que le enseñaban a identificar los conceptos religiosos con la idea de la mayor moralidad, santidad, inviolabilidad concebible y —lo más importante— de Dostoievsky, quien gustaba de concluir sus visiones utópicas de un futuro que, en sus libros, es siempre obra de los ateos, por la irrupción de Cristo en su mundo, volviendo al hombre en un momento inesperado para santificar el justo orden "laico" de vida que aquéllos han establecido.

Es típico, no obstante, que Blok no tuviera intenciones de rebajar, ni siquiera de diluir la tensión revolucionaria de *Los Doce*, introduciendo esta figura. En sus anotaciones correspondientes al 29 de febrero de 1918 leemos estas líneas tan significativas: "De que Cristo camina ante ellos, no hay duda alguna. No es tanto cuestión de si 'son dignos de él' o no; lo aterrador es que, una vez más, es El quien está con ellos y todavía no hay Otro, no debería haber Otro..."

Estas líneas indican que en alguna parte del laboratorio creativo de Blok se fomentaban pensamientos referentes a la importancia de elevar el principio revolucionario por sobre la "corona de rosas blancas", pero que no lograba hallar la síntesis necesaria.

Es probable que sus ojos se hubieran dilatado de asombro y temor si alguien le hubiera sugerido que este *Otro* ya existía; que era el gran maestro y dirigente del proletariado, un hombre real y, al mismo tiempo, la verdadera encarnación de las más grandes ideas que se hubieran desarrollado en este mundo, y que hacía aparecer ingenuos y anticuados los preceptos cristianos; que era ese mismo Vladimir Ilych Lenin con quien quizá se hubiera encontrado ocasionalmente en actos públicos o en la calle.

Está claro, al menos, que en *Los Doce* Blok quiso ofrecer un auténtico retrato del verdadero poderío revolucionario; señalar audazmente su hostilidad hacia la intelectualidad, mostrar las fuerzas salvajes, semicriminales que la servían, y al mismo tiempo, impartirles la mayor bendición de que disponía. Lo que Blok escribió acerca de *Los Doce* en abril de 1920 para la VOLFILA (Asociación Filosófica Libre) representa, por consiguiente, una gran caída desde esa altura.

Aquí niega totalmente la significación política de *Los Doce*. Dice que "no desautoriza lo que fue escrito acorde con el elemento", pero que "solamente un ciego" podría ver "política" en su poema".

Continúa Blok: "Al mismo tiempo, sería erróneo negar toda conexión entre *Los Doce* y la política. La verdad es que el poema fue escrito en ese momento extraordinario y siempre breve en que el ciclón revolucionario que pasa en lo alto desata una tempestad en todos los mares: en la naturaleza, la vida y el arte; en el mar de la vida humana hay también un pequeño arroyo —algo parecido a la Laguna de la Marquesa¹⁸— que se denomina política; y en esa taza de té también bramaba la tempestad. Hablar es fácil: discutían eliminar el servicio diplomático, un nuevo código legal, poner fin a la guerra, que entonces llevaba ya cuatro años. Los mares de la naturaleza, la vida y el arte crecían, la espuma se alzaba formando un arco iris sobre nosotros. Yo contemplaba el arco

iris cuando escribí *Los Doce*, y fue así que una gota de política quedó en el poema. Veremos qué hace el tiempo con ella. Quizá todo tipo de política sea tan sucio, que una gota nuble y estropee todo lo demás; quizá no destruya el sentido del poema; quizá —¿quién sabe, al fin y al cabo?— resulte ser ese factor gracias al cual *Los Doce* seguirá siendo leído en otra época que la nuestra. Por mi parte, no puedo hablar de eso ahora sino con ironía, pero no nos hagamos cargo de pronunciar en este momento un juicio definitivo”.

Esta diatriba es aterradora. Ese mismo Blok que una vez, en un gesto no desprovisto de grandeza, declarara que apartarse de la política era traicionar la más honda esencia de la poesía y dejar de lado una parte importantísima de ella, ahora, frente a los más grandes acontecimientos que haya visto el mundo, anuncia que la política es una *Laguna de la Marquesa*, reduce toda la política —incluyendo entonces la política revolucionaria del proletariado— a no sé qué “principio sucio”, etc. Lo que aquí observamos es una manifestación de total idiotez política.

Aunque Blok, en sus mejores momentos, había sido capaz de percibir la grandeza de los movimientos políticos a través de las nieblas habituales que lo rodeaban y que hacían que todos los objetos del mundo externo, en contacto con su poesía, perdieran su nitidez de contorno y tomaran los perfiles de la fantasía, ahora, cansado y sin entender qué pasaba a su alrededor, estaba dispuesto a negar de plano toda conexión con las tormentas de la política. Para él, la revolución no pasaba de ser una manifestación cósmica elemental.

Es cierto que no da la espalda a sus anteriores vínculos con la revolución. Incluso se interroga sobre si un poema como *Los Doce* tendrá valor en el futuro por su mensaje político o pese a él; pero este consuelo es mezquino.

La revolución había asestado a Blok mismo algunos golpes sumamente dolorosos. Había dispersado finalmente los últimos restos del terrateniente que aún arrastraba consigo. Lo había sometido —algo que a todos nos causa amargo pesar— a largos meses de verdadera necesidad. Pero, más que todo esto, no lo había satisfecho. En vez de maravillas cósmicas y sorpresas socialrevolucionarias de izquierda-aristocrática, en lugar de

grandioso patetismo romántico, había comenzado a evidenciar su aspecto constructivo. Quizá si Blok hubiera vivido hasta que este aspecto comenzó a ser realmente discernible, cuando sus rasgos cobraron perfiles más nítidos incluso para los observadores lejanos, podría haber hallado algunos puentes de regreso a la revolución. Pero en ese momento, con la revolución en sus formas embrionarias de labor constructiva, y dadas las cualidades sociopsicológicas esenciales de Blok, no había esperanza de eso.

Ya que estamos en el tema: cuando contaron a Blok el saqueo de su amado Shajmatovo, donde había pasado los años más felices y "más sagrados" de su vida, reaccionó con algo parecido a la indiferencia. En 1919 dijo: "Nada queda ya de ese hogar donde pasé los años más felices de mi vida: Quizá los viejos limeros susurran todavía solos, bajo el viento, si nadie les ha quitado la corteza". Pero consideraba este hecho como una manifestación de "retribución histórica". "Un poeta no debe poseer nada; así debe ser", contestó a quienes le expresaban su condolencia.

En el artículo "La intelectualidad y la revolución" expone, bajo la influencia de este suceso, estas valerosas ideas:

"¿Por qué el pueblo mancilla las preciadas posesiones de los terratenientes? Porque aquí se violó y se azotó a muchachas campesinas; si no en casa de este terrateniente, en la de su vecino.

¿Por qué arrasan parques que existen desde hace siglos? Porque durante siglos los amos han hecho sentir su poder bajo los frondosos limeros y arces; allí han ostentado su riqueza ante las narices de los indigentes, y su educación ante las narices de los patanes...

Sé lo que digo. No hay forma de evitarlo. De nada sirve fingir que no fue así; y sin embargo, todos tratan de fingirlo...

Después de todo, ¿no somos responsables acaso por el pasado? Somos eslabones de una misma cadena. ¿O es que los pecados de nuestros padres no deben caer sobre nosotros? Si no todos sienten esto, al menos los 'mejores' deberían comprenderlo".

Blok afirmaba haber sido siempre consciente de la sentencia que pendía sobre las posesiones de la nobleza: "Que no todo anda bien allí, que la catástrofe se avecina, que la tormenta ya sacude las puertas, es algo que sé desde hace mucho, desde antes de la primera revolución".

Al mismo tiempo, sería sumamente artificial presuponer que esta destrucción definitiva del vínculo material de Blok con la nobleza y todo su modo de vida fue indolora para él. El 12 de diciembre de 1918 escribió: "¿Por qué anoche, soñando con Shajmatovo, desperté con la cara bañada en lágrimas?"

Capítulo 4

Conclusiones

Tenemos delante, por consiguiente, a un poeta de personalidad errática. Su posición social es sumamente inestable y torturante. Siente que su clase, el tipo de hombre al que pertenece, están sentenciados. Detesta a la realidad que lo circunda y a su conquistador inmediato: la burguesía y cuanto ésta representa. Desde su primera juventud procura oponer a esta realidad, el sueño. Busca un modo de vida en un arrogante misticismo, en el cual canaliza la experiencia juvenil de un amor puro y ardiente. Pero en las profundidades de estas "rosas blancas" ya se oculta una oruga. El elemento soldadesco de alocada lujuria, el elemento de aristocrático libertinaje, emerge en una forma peculiar. Estos desvaríos de la sangre son experimentados como una búsqueda de la verdad en el fondo de un vaso, como un intento de alcanzar algún significado especial de la vida a través del pecado, como una búsqueda orgiástica de Dionisio, quizá hasta de Cristo.

Estos aspectos de Blok hacen de él un vehículo especialmente adecuado para expresar los estados de ánimo, no sólo de todos los que pertenecían, como él, a la moribunda intelectualidad aristocrática, sino también de la intelectualidad burguesa que, en ese momento, ya se encontraba al borde del

precipicio que resultaría el fin de su existencia social, tan breve en nuestro país. A través de todo esto suena la 'música de la revolución'. En esta *música*, Blok busca algo profundamente afín a sus propias exploraciones elementales, a su deseo de ver más allá de los límites del ser. Esta revolución del campesino ruso, del rebelde ruso, este principio campesino de revolución, esta justicia campesina, había servido en otro tiempo a los Herzen, Bakunin y Tolstoi para refugiarse de la desesperación de una aristocracia condenada. Blok *romanticiza* la revolución. La "ennoblece" en el sentido de que le emparenta a veces con su búsqueda "sagrada", a veces con sus pecaminosas exploraciones. Encuentra una y otra en la ebria ráfaga emocional de *Los Doce* y en la figura de Cristo, que los acompaña. Con estos elementos, entreteje y confunde el principio revolucionario.

Incapaz de ver salida alguna, Blok estaba dispuesto a creer que la salida era la revolución, especialmente preparada y tomada con una fuerte dosis de romanticismo. Admitía la idea de que esta revolución romántica podía, como una *troika* desbocada, aplastar finalmente a su clase, y acaso a él mismo; pero estaba dispuesto a bendecir esta arremetida hacia adelante, ya que no veía posibilidad de que su grupo social avanzara en modo alguno.

De tal manera el poeta, a su propio modo, gritaba *Morituri te salutant*¹⁹. Pero con el tiempo se hizo cada vez menos comprensible qué era exactamente aquello por lo cual Blok estaba dispuesto a dar su vida. Blok no vio —por un lado— una especie de gris desorganización, descuido, desorden vital —y por el otro— los planes incomprensibles y extraños del Partido Bolchevique, que había tomado con firmeza en sus propias manos el timón de los acontecimientos. Blok estaba a punto de maldecir esta revolución que, según él, se había convertido en una revolución "sin música", habiendo perdido no sólo sus rasgos aristocráticos, sino también lo que él consideraba sus tremendos rasgos razinianos²⁰, una revolución que, al volverse cada vez más europea ante sus ojos, se había vuelto prosa.

Las obras de Blok y, por consiguiente, toda su personalidad, tienen gran importancia para nosotros; son una lección práctica

de historia. Tenemos aquí un perfecto espécimen-producto de las últimas etapas decadentes de la cultura de la nobleza y, en cierta medida, de toda la cultura rusa prerrevolucionaria (aristocrática y burguesa). Al mismo tiempo, es interesante observar un rasgo profundamente positivo y admirable: la capacidad de este último descendiente de un largo linaje para percibir y comprender algo de la grandeza de la revolución, recibirla con todos los honores, estar dispuesto a lanzar todos los valores del mundo que, aunque era el suyo, había llegado a odiar, ante los caballos desbocados de la revolución, que galopaban hacia un destino desconocido para él. No menos instructiva es, sin embargo, la prueba de los límites que la conciencia de clase de Blok impuso a su comprensión de la revolución.

El último poeta de la alta burguesía hacendada pudo cantar alabanzas al gallo rojo²¹ aunque su propia casa se incendiara. Los motines insensatos y crueles, por mucho que lo horrorizaran, pudieron suscitar su bendición en nombre de una perspectiva totalmente vaga, de algo así como una purificación por el fuego de una impureza que él conocía demasiado bien y por una experiencia muy íntima. Pero la revolución proletaria, su férrea lógica revolucionaria, sus claras ideas iluminadoras, su dominio de las leyes que gobernaban los fenómenos sociales, su empeñada e intensa labor por echar los cimientos de una nueva economía planificada, nada de esto pudo tener ningún atractivo inmediato para el corazón y la mente del último poeta de la alta burguesía. Todo esto le parecía una parte de ese mundo burgués al que odiaba tan profundamente.

Y ¿por qué sorprenderse por esto? Tolstoi, combatiendo con vigor contra los comienzos del elemento capitalista en nombre de la nobleza, disolvió su nobleza en el campesinado sin dejar residuo; sin embargo, las fuerzas auténticamente revolucionarias se encontraban del otro lado de las barricadas. Aunque de vez en cuando haya dicho algunas palabras de simpatía por el desinteresado heroísmo de los revolucionarios; pero éstos le eran profundamente ajenos. Su filosofía de la vida le parecía una abominación, le parecía una simple máscara del mismo viejo demonio de la civilización, que provocaba todo su odio aristocrático y conservador. Estos mismos principios estéticos, rebeldes, originaron en Herzen el rechazo de Marx e hicieron de

Bakunin el enemigo declarado del socialismo. Todo esto era lógico.

En el momento de la muerte física de su clase, Blok exhibió el máximo de impulso revolucionario de que era capaz la conciencia de la nobleza. Este máximo bastó para producir algunas obras de arte brillantes, interesantes, aunque turgentes y confusas. Sin embargo, dejó a Blok en el umbral de la verdadera revolución, asombrado, perplejo, incapaz de apreciar los verdaderos ritmos de su marcha, cuya música le fue imposible captar porque en ella ya podían oírse elementos de un espíritu de organización grande y razonable; un espíritu totalmente ajeno al pasado en que toda la personalidad de Blok estaba tan hondamente arraigada.

1932

Máximo Gorki

Cuarenta años en la carrera literaria de un gran escritor crean siempre un vasto macizo en el mapa de la cultura mundial, que nunca deja de crecer. Sólo desde cierta distancia es posible evaluar semejante montaña en su conjunto.

Los resultados y plena significación de la obra de Máximo Gorki en cuanto concierne a nuestra época y a toda la cultura rusa y mundial, no se apreciarán con claridad hasta una fecha futura. Tanto más cuanto que esa *montaña* que es Gorki no está completa todavía, y esperamos verla crecer de manera maravillosa y gigantesca durante muchos años más.

Y sin embargo, cuarenta años es mucho tiempo. Cuando una persona que ha trabajado durante cuarenta años mira hacia atrás desde la perspectiva a donde la vida lo ha llevado, ve un río largo y sinuoso, cuyo origen se presenta tan remoto como la historia antigua, mientras que el curso mismo del río adquiere una significación integral que esa persona quiere descubrir y establecer para sí, y a veces también para otros.

Pasaron aproximadamente cuarenta años antes de que Goethe, por ejemplo, sintiera la irresistible necesidad de interpretar el sentido de su vida y su obra, y comunicarlo a otros.

No sé si Gorki desea emprender ahora un resumen previo similar de todo lo que experimentó y escribió... No le falta inclinación a la biografía, a la cual se deben varios libros que son verdadero orgullo de la literatura rusa.

Tampoco carece Gorki de un sentido de retrospectión, pues, ¿qué es la gran estructura de *Klim Samguin* si no un panorama muy original, una suma total de sus recuerdos durante varias décadas?

Pero no podemos esperar a que Gorki mismo se decida a escribir su *Dichtung und Wahrheit*.

Sucna la dorada campana del cuadragésimo aniversario, recor-

dándonos a los críticos literarios de la gran escuela marxista-leninista, que no tenemos todavía una obra fundamental que presente al menos una serie de fotografías nítidas y precisas, desde los ángulos principales, de la montaña erigida por Gorki en cuarenta años.

Hay que escribir esa obra. Hay que escribirla pronto. No sé si esto debe ser hecho por un individuo o por un grupo de autores. Como quiera que sea, algún trabajo preliminar se ha hecho.

Lejos de mí la idea de presentar en este artículo, para el cual el espacio asignado es demasiado limitado, un esbozo o bosquejo de este libro, también preliminar, sobre Gorki.

Me limito aquí a señalar el lejano horizonte, donde la titánica montaña de Gorki se eleva sobre el nivel del mar, sobre los bosques y las selvas. Me limito a señalar muy someramente su cimiento vital, los depósitos elementales de los que ha *brotado*.

Me limito a trazar un bosquejo que ayude al lector a reconocer el perfil de las altas cimas que ocultan las nubes.

II

Es posible que la gran mayoría de los fenómenos literarios más notables y de los escritores más importantes aparezcan como resultado de cambios sociales fundamentales, de catástrofes sociales. Las obras maestras literarias señalan estos cambios.

En sus magníficas obras sobre Tolstoi, que ningún crítico literario marxista puede darse el lujo de ignorar, define la razón básica elemental, social, inevitable de la aparición de Tolstoi, de la existencia de Tolstoi *per se*, de la magnitud de su talento, de su triunfo en Rusia y en todo el mundo; de la inmortalidad de sus logros artísticos y la pobreza de sus ideas filosóficas y sociales: esa razón fue la colosal catástrofe que conmovió a Rusia en esa época. La vieja Rusia de los campesinos y los terratenientes perecía bajo la presión de la implacable embestida del capital.

El campesino ruso era el héroe, desgraciadamente pasivo, de este terrible drama sangriento y angustioso.

Surgió entonces una gran nube de lágrimas, pesar, gemidos, indigencia, gritos de desesperación y furia, perplejidad apasionada y conmovedora, la búsqueda de una salida; un llameante signo de interrogación se elevó sobre el país como una espantosa pesadilla: ¿dónde hallar la verdad?

Esta crisis, que atormentaba a los campesinos, asestó también un terrible golpe a los terratenientes, enviándolos al fondo. Todos los viejos hábitos comenzaron a tambalear como objetos en un terremoto.

Y apareció un hombre cuya formación, educación, cultura, sensibilidad y talento literario lo capacitaban para transformar el dolor y la perplejidad de los campesinos en obras de arte. El hecho de que Tolstoi fuera terrateniente, y de que, por consiguiente, hubiera en sus obras muchas escenas de la vida aristocrática —aunque predominaba el espíritu campesino, y el sufrimiento de los campesinos dominaba cada pensamiento del Conde— no extravió la aguda percepción de Lenin hacia una evaluación superficial de Tolstoi como un escritor de la nobleza. No; el fogoso espíritu revolucionario de Tolstoi, dispuesto a derribar tronos, altares y a la nobleza misma, no pertenecía a la nobleza; como tampoco le pertenecía ese espíritu esencialmente nocivo y dañino de sumisión, paciencia y no-violencia que había sido durante siglos un fiel colaborador de todos los verdugos dentro del corazón mismo del campesino.

De manera similar, Máximo Gorki representa un enorme paso adelante en la historia de nuestro país, en fecha posterior.

La burguesía llegó al poder y se afirmó como clase dominante, aunque seguía compartiendo el poder con los leones de la nobleza. Pero estos eran nuevos nobles; los mismos, precisamente, a cuyos primeros representantes Tolstoi describió con tanta repugnancia en *Ana Karenina*.

Ahora, en general, los ricos gobernaban el país. Sin embargo, sólo en muy pequeña medida cumplían su función cultural y económica. Eran carnívoros y groseros. Algo *creaban*, claro está, pero *destruían* mucho más.

La experiencia histórica de otros países, y sus propios instintos, sugerían a los ricos que el elegante traje parlamentario europeo, que tan bien sentaba a la gran burguesía extranjera, no les quedaría bien. Y aunque el bien alimentado capitalismo ruso mascullaba, de vez en cuando, algo ininteligible acerca de una constitución, confiaba sobre todo en el *gendarme* y el *cura*.

No obstante, este capitalismo, que oprimía al país tanto con su madurez como con su inmadurez, estaba gravemente enfermo. La aflicción lo dominaba. Lo torturaban terribles premo-

niciones. Lo colmaban el t  rro y la divergencia. Tenía sus tramoyistas, sus opresores y pesimistas; pero todos mostraban en la cara el sello de los condenados. Este gigante de armadura dorada, pero de corazón débil, no había nacido para una vida larga y feliz.

El ulterior crecimiento del capital siguió oprimiendo despiadadamente a las aldeas. Pero no fue con los lamentos de los campesinos como se llenó el nuevo y poderoso órgano artístico del joven Gorki, con sus muchos tubos.

Su posición social lo familiarizó más con la sociedad estancada; pantanosa y torturada de la pequeña burguesía urbana, prisionera de la rígida rutina y desbordante de extraños personajes.

Estos fueron los primeros temas de Gorki, quien eligió para ello uno de los fenómenos urbanos más extraños: los *vagabundos*; y luego, a su tiempo, se volvió hacia el *proletariado*.

Escuchando con atención la música de Gorki desde su comienzo mismo, no podemos sino reírnos de las mezquinas y, diría, tontas teorías superficiales según las cuales Gorki era un escritor de clase media, y rechazarlas.

Siguiendo los pasos titánicos de Lenin, podemos decir que la alegría de vivir de Gorki, indomable, turbulenta, resplandeciente como un arco iris, que irrumpía desde sus primer  simas líneas, no era de la clase media. Tampoco lo era su inmisericorde indignación ante la maldad reinante en la clase media; ni su firme creencia en el hombre, en su poderosa cultura, en su victoria inminente; ni su audaz llamado al valor y su petrel de tormenta que anunciaba la próxima revolución, eran de la clase media. Nada de esto pertenece a esa clase; proviene todo del *proletariado*.

III

El cambio social que engendr   a Tolstoi, y que se puede definir como la destrucción de la vieja Rusia por el veloz avance de la industria capitalista, fue un cambio unilateral, que no ofrecía salida.

Tolstoi escap   ideológicamente de su clase al campesinado, que estaba condenada por la historia. Pero tampoco para el campesinado había salida. Recién mucho más tarde se hallaría

una salida para el campesinado empobrecido, y sólo el proletariado victorioso sería capaz de indicársela.

Puede decirse con justeza que el proletariado, como tal, no existía para Tolstoi. Los demócratas revolucionarios, representantes del campesinado progresista, y su gran líder Chernichevsky, se le presentaban en una *niebla distante*, como siluetas vagas, pero muy desagradables. Los consideraba hijos de la misma ciudad savánica, dementes que pretendían terminar con la violencia utilizando violencia, para aumentar así la infernal confusión de la seudocivilización en avance, y que en vano procuraban tentar a la gente sencilla con sus toscas promesas de saqueo, distribución y el falso bienestar carnal.

El cambio, del cual nació Máximo Gorki, al contrario, fue de índole dual, y ofrecía una salida.

Aunque el peso abrumador del capital había caído sobre el país, esta gran masa, como enunciamos antes, ya había comenzado a resquebrajarse, lo cual anunciaba su inminente caída. En la literatura misma, el triunfo del capitalismo se reflejaba no tanto en canciones triunfales como en lamentos y crujidos, mientras que quienes retrataban la vida en una sociedad capitalista, como Boborikin, aparentemente capaz y observador, iniciaban sus descripciones de la vida capitalista hablando de sus defectos inherentes, choques y dudas interiores.

¿No es raro que en toda la literatura rusa sea difícil encontrar un escritor con alguna fama a quien pueda llamarse "bardo del capitalismo"? En mi opinión, Pereverzev no tiene éxito en su intento de asignar este lugar a Goncharov.

El capitalismo, por otra parte, llevaba en su interior al proletariado, en el cual la historia basaría más tarde toda la sociedad humana.

Es cierto que lo más obvio para el principal gigante literario de esa época, Máximo Gorki, fue otro aspecto del capitalismo. Como ya señalamos, el mísero y discordante aullar de las sufrientes clases medias inferiores, sobre cuyos huesos pasaba el carro del capitalismo como pasaba sobre los huesos del campesinado, fue la primera disonancia salvaje y espontánea que originó los potentes acordes de la ira gorkiana.

Sí; Gorki llegó a la literatura ataviado con botas de campesino y camisa de campesino tuberculoso, pero potente;

habiendo bebido hasta el fondo el vaso de dolor, pero ansioso de felicidad; llegó a las soleadas oficinas de las revistas, que eran elegantes salas comparadas con su sótano natal, para decir toda la terrible verdad sobre los *topos* y su vida ciega, sucia, horrible. Esta fue la gran misión de Gorki; éste fue su gran discurso de acusación. Esto determinó su realismo mordaz, sarcástico y despiadado.

Gorki condenó a Luka (*Los bajos fondos*) por consolar el sufrimiento llenando apresuradamente las bocas con un chupete anestésico de mentiras. Gorki no quería mentir a los pobres, a quienes consideraba sus hermanos, como un *Chij el embustero*. En su estricta sinceridad, Gorki rechazaba el falso solaz, "el engaño exaltante" que a veces parecía tener en la punta de la pluma. Esta sinceridad, este coraje, era el reflejo totalmente subconsciente, en sus escritos iniciales, de la cercanía de un nuevo tipo de música: la marcha de los batallones proletarios que avanzaban.

¿Quién sabe? Tal vez, si la primavera y la revolución no hubieran estado en la atmósfera, como resultado del creciente número y cada vez mayor conciencia de clase de los obreros, Gorki habría caído víctima del más negro pesimismo. Conocemos su descontento con el raído idealismo de los populistas. Y ¿acaso su seudónimo literario, Gorki²², no parece una amenaza de moralización pesimista?

Hay algo que, sin duda alguna, nunca podía haberle pasado a Gorki... Pese a todo el hollín de las lámparas votivas y las diversas y extrañas fantasías religiosas acumuladas en los sótanos de la clase media donde había pasado una parte de su vida, se inmunizó rápidamente contra "Dios" en todas sus formas y apariencias.

Es mucho más fácil imaginarse a Gorki como el profeta de la negra desesperación, maldiciendo a una humanidad infortunada, que como un santo estilo Tolstoi, con un halo resplandeciente sobre la hirsuta cabeza y la mano levantada para bendecir.

No obstante, Gorki, que con su voz profunda y apagada hablaba al lector ruso de la terrible vida de los pobres, y cuyos relatos eran a veces de una intensidad intolerable, no resultaba amargo al lector.

¿Por qué?

Porque Gorki tenía los bolsillos llenos de viñetas doradas, azules y carmesí, y de cuentos de hadas en que abundaba un romanticismo algo ingenuo, pero también el heroísmo. Y hasta en el magnífico y realista *Chelkash*, que trajo gran fama al autor, este dorado, carmesí y puro azul de la verdadera dignidad humana, de la protesta clara como una clarinada de un espíritu magnífico y heroico, iluminan la hirsuta cabeza aquilina de Chelkash, su bronceado pecho y sus harapos.

Gorki abandonó pronto su plumaje feérico, pero la protesta heroica se volvía, cada vez más, parte de la verdad de la vida y así fueron creados los acordes gorkianos, la armonía gorkiana, la *sinfonía gorkiana*.

León Tolstoi no podía inspirarse en una protesta heroica, en el llamado a una lucha iluminada por la esperanza desde los señores y damas de su círculo, ni desde los campesinos de la aldea de Yasnaia Poliana.

Y en la terrible tiniebla que era Rusia, ninguno de sus artistas podía inspirarse en esa protesta. Los noveles intelectuales del decenio 1860, agrupados alrededor de la gran obra *¿Qué hacer?*, se presentan como una tenue promesa del futuro, pero más como monumentos premonitorios que como verdaderos llamados a la acción.

El autor de casi treinta volúmenes, bajo el título general de *Obras completas de Máximo Gorki*, no es otro que nuestro querido y buen amigo Alexei Maximovich Peshkov.

Pero ni siquiera él pudo hallar en su propio corazón la encendida tinta con que escribió muchas de esas páginas. Acaso sin advertirlo, mojó su pluma en el manantial de la vida, surgido de la ascendente marea de la revolución.

Por eso vemos, tras la figura grande, vital y entrañable de Alexei Peshkov, un coautor, la monumental figura del proletariado, cuya mano vigorosa se apoya con suavidad en el hombro de quien llegó a ser su portavoz.

IV

Sin duda alguna, Tolstoi amó la naturaleza. Y mucho, por cierto. Mucho más que el hombre común; ¿acaso no comprendió perfectamente la psicología de los animales? Amó a la naturaleza con todas las fibras de su alma, con todos sus sentidos, con

todos sus poros. Tolstoi era un caminante inveterado, jinete hasta los ochenta años, durante muchos un empeñoso cazador, un hombre que vivió casi siempre en el campo; fue, en gran medida, un hombre de la naturaleza.

Solamente un hombre así pudo haber creado un tipo como Yeroshka. Y ¿cómo olvidar al gran viejecito de la costa, retratado por Gorki? Hay que agregar a esto un odio hacia la ciudad. ¡Cuánto hay de este odio burlón en el comienzo de una novela famosa en que Tolstoi describe cómo la gente ahogaba la tierra viviente bajo sus adoquines, y cómo ella seguía tercamente enviando brotes verdes a través de las piedras!

Sin embargo, al escritor Tolstoi, al ideólogo Tolstoi, no le agrada la naturaleza: no sólo es indiferente a ella, a su propio modo, sino que la teme; prácticamente la odia.

En el peor de los casos, está dispuesto a aceptar la Madre Tierra, ya que se la puede arar, y entonces recoger los granos maduros para el magro pan cotidiano del hombre, pero nada más. Porque ¿qué es la Naturaleza? ¿Esta luminosidad diurna y este hechizo nocturno? ¿Estas flores que resplandecen en todos los matices, embriagando con su aroma? ¿Este juego de fuerzas elementales que llama a vivir, a pelear, a buscar el placer, a multiplicarse, tal como el mundo animal vive, busca el placer, pelea y se multiplica, pero con más sabiduría, es decir, con más vigor y conciencia? ¿Qué es la Naturaleza, entonces? ¡Una tentación, un espejismo! Difícil es creer que Dios pueda haber creado esto. Por razones desconocidas, Dios ha enviado nuestras almas, como chispas innumerables, al mundo lujurioso y perverso, y encomendado a esas almas una misión: no dejarse tentar, vivir una vida pura y volver a El, origen del fuego espiritual, sin ensuciarse por el contacto con la Naturaleza.

Esta actitud hacia la Naturaleza es menos campesina que asiática, impuesta desde Asia al campesinado; y es una actitud que Tolstoi, pese a su fogosa sensibilidad y su genio sensitivo, procuró adoptar y reclamó a otros que adoptaran.

Por eso Tolstoi es tan somero en sus descripciones de la Naturaleza. Si bien se encuentran en sus obras algunos paisajes, parecen haber sido trazados al acaso y de bastante mala gana.

Las pocas excepciones no hacen más que probar la regla.

Y ahora, irecordemos las descripciones gorkianas de la Naturaleza!

Aunque ella llora, arde y causa dolor al hombre, no es ésta la impresión que nos deja. Lo que queda es una grandeza elemental, una variedad grande y, en mi opinión, incomparable de paisajes inigualados en la literatura rusa, ni siquiera por Turguenev.

Gorki es, verdaderamente, un gran pintor paisajista y, lo que es más importante, un apasionado amante del paisaje. Le resulta difícil abordar a una persona, iniciar un relato o un capítulo de una novela sin antes mirar el cielo para ver qué hacen el sol; la luna, las estrellas, la inefable paleta del cielo, con la magia cambiante de las nubes.

¡Cuánto hallamos en Gorki del mar, las montañas, selvas y estepas, cuántos jardincitos y rincones ocultos de la Naturaleza! ¡Qué palabras insólitas inventa para describirlos! Los trabaja como un artista objetivo: a veces como un Monet, dividiendo sus colores con su asombroso ojo analítico y un vocabulario que probablemente sea el más vasto en nuestra literatura; otras, al contrario, como un sintetista que produce un bosquejo general y con una sola frase forjada puede describir todo un panorama. Pero no es solamente un artista. Su aproximación a la Naturaleza es la de un artista. ¡Qué importa si no creemos realmente que un crepúsculo pueda ser *triste*, que una selva pueda *susurrar* melancólicamente, que el mar pueda *reír*! En verdad, pueden hacer todo esto; sólo cuando el hombre se convierta en un palo viejo y seco (y esto nunca ocurrirá) dejará de ver en las fuerzas de la Naturaleza una versión magníficamente delicada y ampliada de sus propias emociones.

A fin de crear las mejestuosas y bellas oquestaciones de la Naturaleza para sus dramas humanos, Gorki utiliza con suma habilidad las más sutiles similitudes y contrastes entre las emociones humanas y la Naturaleza; contrastes que a veces son apenas discernibles. Quienes duden que esto sea cierto y crean demasiado entusiasta mi elogio de Gorki —artista y poeta de la Naturaleza— deberían tomar cualquier volumen de *La vida de Klim Samguin* y releer las páginas donde se crea un telón de fondo natural para el drama humano.

Pero ¿por qué dedica Gorki tanto espacio a la Naturaleza?

Y ¿prueba esto que sea un escritor proletario? ¿Cuánto ve de la Naturaleza un obrero? ¿No se la ocultan los muros de ladrillo de las fábricas? ¿No ha sido exiliada de las barracas obreras, de los caseríos obreros?

Gorki, escritor proletario, ama la Naturaleza por la misma razón que el viejo escritor campesino Tolstoi no la ama, teme gustar de ella.

Ya dijimos que la Naturaleza llama al hombre a vivir, a luchar, a gozar de la vida y multiplicarse, pero con más sabiduría; es decir, con más vigor y conciencia que el mundo animal.

Según Tolstoi y el cristianismo, esto es la tentación, es la trampa de Satanás. Y los sistemas mundiales, tanto terrateniente feudal como capitalista han demostrado que, en efecto, este principio de vida y lucha, cualquiera sea la fuerza creativa que desarrolle, las ciencias cuya ayuda reclama, las artes con que se adorne, no puede conducir sino al pecado y la inmundicia, a la muerte moral de unos como opresores y otros como víctimas.

Pero es aquí donde el proletariado discrepa de la historia; es aquí donde quiere cambiar el rumbo vital de la humanidad.

El proletariado dice: Sí, Madre Naturaleza, maravillosa, despiadada y ciega madre grande nuestra; tienes razón; tu mundo y tu vida son buenos. Llegarás a ser un bien supremo que superará todas nuestras esperanzas en manos de una humanidad sabia y unida, en manos de la comuna universal que alcanzaremos, que erigiremos sin ahorrar esfuerzo alguno. Y sabemos cómo vencer, cómo erigirla. Y entonces, qué paraíso serás, Naturaleza, para el hombre nuevo y maravilloso que el futuro producirá. Por eso te amamos, Naturaleza.

“Y por eso la amo”, dice Gorki.

V

La misma diferencia existe entre las actitudes de Gorki y de Tolstoi hacia el hombre. No hay duda de que Tolstoi ama a su congénere. Este amor por su congénere puede ser considerado como el mandamiento principal de sus enseñanzas. Pero es un amor forzado. Según él, no se debe amar al hombre en su conjunto, sino solamente a la *chispa divina* que se

oculta en su interior. Y también dentro de uno mismo se debe amar solamente esa *chispa*, solamente el propio poder de creer y amar. En este aspecto, Tolstoi es un fiel expositor de lo que enseñan algunas doctrinas asiáticas gnósticas, filoteísticas, etc.

El hombre tolstoiano está formado por dos hombres: uno nacido de Dios; el otro, de Satanás. Aquel que acaso esté dotado a menudo de un hermoso cuerpo, inmortalizado por la escultura; aquel cuyo pecho alberga las más bondadosas emociones y ardientes pasiones, que hallan expresión en la música; aquel cuya cabeza contiene ese asombrosísimo mecanismo, un *cerebro*, que ha creado tales milagros científicos; aquel que quiere la *felicidad* para sí y para los demás, una felicidad que implica la satisfacción de las exigencias siempre crecientes del rico cuerpo humano y de la colectividad humana —ese hombre ha nacido de Satanás, Tolstoi no lo ama, le teme; lo ha apartado a un lado, porque lo ve como la víctima de un sistema social terrible y, al mismo tiempo, como responsable de ese sistema; porque en el futuro no ve felicidad para este hombre, sino una mayor opresión codiciosa del capitalismo, el estado y la Iglesia, y revoluciones sangrientas e inútiles.

Por eso Tolstoi daba su amor al otro hombre: el angelito silencioso y dócil, el ser desapasionado, incorpóreo y bueno, con ojos siempre lacrimosos, eternamente agradecido a su Dios querido.

Aunque aún vive en la tierra, este hombre, este Abel, puede rechazar toda la magnificencia de Caín, toda la cultura, y dividir el suelo en jardines minúsculos; allí puede cultivar coles, comerlas, fertilizar su jardín y comer más coles; y así, autoabasteciéndose para su sustento, y siempre con dulzura, no necesitará de su vecino, salvo para conversaciones que favorezcan la salvación del alma, o para orar uno por otro. Gradualmente, según Tolstoi, cesarán los matrimonios entre estos pobres de espíritu (así los llama afectuosamente, pero con seriedad; se refiere al cuento de su reinado); la raza humana se extinguirá en la bienaventuranza, una vez cumplida su misión, y ya limpia de todas las pasiones de la terrible materia, regresará al origen del espíritu.

Semejante amor por el hombre es más aterrador que cualquier odio; y los comunistas consideramos que las enseñanzas

de Tolstoi no son sino otra variedad del antiguo veneno asiático que mutiló la voluntad humana.

Goethe confesó que odiaba el signo de la Cruz. Muchos entre los mejores representantes de la joven burguesía compartían este punto de vista. Con vehemencia mayor aún, nosotros odiamos y rechazamos al cristianismo y todas las enseñanzas que le abrieron camino, y a cualquiera de sus emanaciones con que aún se ocupan los decadentes de todos los colores.

Gorki, en cambio, ama al hombre en su totalidad. Es Gorki quien habla cuando Satin dice: "Con qué orgullo suena esa palabra: ¡Hombre!"

Gorki sabe que la gente puede ser mezquina y malvada, y a esa gente es a la que odia. Pero sabe que estas son ignorantes, que son aberraciones, que son meras costras en el hermoso árbol de la vida humana.

Sabe, además, que todavía son muy pocos los hombres realmente grandes, de corazón puro, valerosos y sabios; que prácticamente no hay personas perfectamente maravillosas.

Pero esto no le impide amar a su congénere con un sentir que es verdadero amor, y tener auténtica confianza en él, una confianza nacida del conocimiento.

VI

Y ahora llegamos a la cuestión de las actitudes de Tolstoi y de Gorki respecto del progreso.

Aquí ambos autores tienen mucho en común. A través del sufrimiento, Tolstoi llegó a detestar el patriotismo, la realeza, la nobleza, el pasado feudal y todos sus residuos.

Puede decirse que Gorki nació con esta ardiente repugnancia.

Tolstoi llegó a odiar el capital con odio realmente grande, y no se dejó sobornar por el relumbrón de la cultura europea; pero después de visitar Europa, volvió lleno de cólera, pues había visto con suma claridad las negras mentiras ocultas bajo la superficie de la vida, con sus mármoles y cortinados.

También Gorki se hizo enemigo jurado del capital desde su más temprana juventud. Y tampoco él se dejó engañar por el *Diablo Amarillo* norteamericano, y escupió hiel y sangre al rostro de la *belle France* burguesa.

Tolstoi vio en cada manifestación de cobardía, de grosera ebriedad, de mezquinas triquiñuelas, la crueldad arácnida de los pequeños aldeanos; y también del campesinado, en gran medida.

Y también Gorki, a impulsos de una curiosidad horrorizada, gusta desenterrar las guaridas de Okurov y sacar a luz su mugre.

Allí, sin embargo, Tolstoi trazaba su límite: una vez lavado del rostro del viejo campesinado todo lo que consideraba una acumulación superflua, restauraba la santidad de los antepasados, los angélicos *Akims*, con su elocuente inelocuencia; los patriarcas de cuento de hadas que querían ofrecer a la humanidad pobre "un grano de cereal tan grande como huevos de gallina".

Tolstoi erigió su místico cielo con *coles* para la humanidad sobre el mito del campesinado santo, sobre el mito de que en cada *mujik* se ocultaba un santo listo para brotar de él.

También Gorki trazó el límite en el hombre común; pero entre ellos buscó ejemplares grandes y orgullosos, buscó *pepitas de oro* entre el mineral. Intuyó que se las hallaría donde las aguas de la vida llevaran a la orilla todo lo que parecía más inadecuado para ella; allí en el fondo, entre los proscritos, entre los hombres-lobos, los indómitos protestatarios, individuos que no estaban aherrojados por la propiedad y la moral; gigantes de conducta antisocial, anarquistas instintivos.

Pero Gorki no se detuvo mucho tiempo en esta etapa de desarrollo tan antitolstoiana.

A ella siguió la natural fusión de Gorki con el proletariado y su vanguardia, los bolcheviques.

Este gran acontecimiento fue señalado en la literatura por muchas obras magníficas, de las cuales son muy notables *Enemigos*, *La madre* y *La vida de Klim Samquin*.

En esto reside, por supuesto, la gran diferencia entre las actitudes de Tolstoi y de Gorki respecto de los tesoros culturales de la humanidad.

En la invectiva de Tolstoi contra la ciencia burguesa y el arte burgués hay, sin duda, mucho de verdad; pero con el agua arrojó al *bebé*. Y el bebé, aunque muy mal criado por las clases gobernantes, es sin embargo robusto y viable.

Si la gente del antiguo modo de vida, a quien se unió Tolstoi, mira con sospecha a la ciencia y al arte y no quiere el progreso técnico, el proletariado, en cambio, los acepta con entusiasmo y los hace suyos. Sabe que únicamente bajo el socialismo puede desarrollarse la ciencia y florecer el arte.

También Gorki lo sabe. Creo que son muy pocas en el mundo las personas tan inspiradas por los logros de la ciencia y el arte, y que aguardan con tanto anhelo nuevos milagros.

VII

El escritor proletario alcanza su plena estatura en el propagandista Gorki.

Aquí no analizaremos este aspecto de Gorki. Es una parte importante de la obra de este autor, una parte integral de sus cuarenta años de labor literaria.

Se eleva como una atalaya y un bastión en la cúspide de su alta montaña.

Aun escribiendo desde Europa occidental, el propagandista Gorki se ha ocupado principalmente de detener los traicioneros ataques que el miedo y el odio infligen a la causa comunista.

Gorki suele hacer caso omiso de un ataque público, o inclusive oficial, o un mordisco de alguno de los muchos que le escriben con pluma envenenada; ellos dan vueltas alrededor de su cabeza como una nube de mosquitos.

Sus réplicas suelen asestar al inquisidor un golpe moral demoledor.

En conjunto, la mayor parte del trabajo periodístico de Gorki puede ser compilado y publicado en un volumen notable y vigoroso, titulado *En defensa de la URSS*.

VIII

Con todo, no solamente "mosquitos" zumban alrededor de la cabeza de Gorki.

Miles y miles de nuevos elementos llegan a los sensibles oídos del autor. Este absorbe vivamente libros, revistas y periódicos; escucha a la gente y dispone de una asombrosa riqueza de conocimiento sobre lo que pasa en la Unión Soviética y en el mundo hostil que la rodea.

No puede hacer mucho por el resto del mundo, aunque no puede perderlo de vista ni por un momento. Sin embargo, las noticias que le llegan desde la Unión Soviética no son simplemente acumuladas en los vastos aposentos de la erudición de Gorki. Todo debe servir a la causa.

En esto Gorki puede dar una gran ayuda.

Su colaboración es valiosa, sin duda, como compilador de los éxitos de nuestro vasto programa de construcción; por ejemplo, la revista *Nashi Dostizjenia* (Nuestros éxitos).

Pero ésta no es su verdadera vocación, y él lo sabe.

Sería una gran empresa ganar a los viejos escritores, entre quienes hay muchos hombres talentosos y hábiles artesanos; tender puentes hacia ellos y ayudarlos a superar las diversas barreras interiores que les impiden comprender y aceptar nuestra gran época. Y a este respecto Gorki puede, sin duda, jugar un gran papel.

Pero nuestra fuerza no reside en esto.

Nuestra fuerza no se encuentra en el ayer, sino en el futuro. Nuestra fuerza fundamental reside en el nuevo brote. Sin olvidar ni un momento nuestras tareas cotidianas y nuestra propia labor, debemos prestar mucha atención a nuestra magnífica juventud.

En ella bucea hondo el Partido en busca de sus cuadros.

Es igualmente lógico que debemos bucear en ella en busca también de nuestros cuadros artísticos y nuestros escritores. Es muy lógico que este sea un destacamento vital del ejército creativo soviético.

Desde que el malogrado Valeri Briusov señalara con tanto acierto que un artista de la palabra escrita, como cualquier otro artista, debe poseer, además de talento, una considerable preparación técnica y cultural, se hace constantemente algo para promover ese estudio. Pero todo se hace con timidez, sin generosidad ni vitalidad.

Hay muchos círculos literarios de aficionados, pero es evidente que allí las cosas van muy lentas.

Y fue especialmente decepcionante la insuficiente atención prestada por los jóvenes líderes de la literatura proletaria a las exhortaciones de Lenin a aprender de la vasta cultura del pasado.

La dialéctica de esto es muy refinada: ¡si hay que estudiar críticamente, quiere decir que hay que estudiar y criticar! Quien empiece a estudiar sin un enfoque crítico o con un enfoque crítico insuficiente, se encontrará entre los epígonos. Quien comience a criticar sin el respaldo de un aprendizaje adecuado, no se convertirá en *Wunderkind* proletario cien por ciento, sino en el *Neuvajai Korito* de Saltikov-Schedrin.

En muchas ocasiones, como compilador de enciclopedias, revistas y obras completas, me tropecé con ese tipo de crítica torpe. Y cuando se intenta suscitar en uno de esos promisorios críticos jóvenes, y a veces muy sinceros y comprensivos, un sentimiento de respeto hacia algún gran escritor del pasado, lanzará alguna indirecta bastante obvia sobre los errores de algunos "viejos y venerables" bolcheviques.

Es hora de poner fin a esas cosas.

Tenemos que ser capaces de comprender de una vez cómo debemos aprender el antiguo oficio, cómo debemos analizar los antiguos tesoros culturales con auténtica comprensión y respeto, que de ninguna manera excluye la crítica, sino que simplemente la presupone.

Esto de ningún modo se limita a los modelos literarios y artísticos del pasado; se vincula con la gran filosofía del pasado y tiene especial pertinencia respecto de la ciencia. Un joven escritor no debe eludir nada, debe esforzarse por adquirir la educación más vasta, para que no lo estorbe la ignorancia cuando trate de pintar la vida de una manera nueva para cientos y miles de lectores.

En una reciente carta a Romain Rolland, Gorki se refirió a los jóvenes escritores diciendo: "Lo que les falta es *cultura*".

Quizás el lector de este artículo diga: "Es probable que ese último enunciado del autor sea correcto, pero no tiene relación directa con el tema".

Se equivocaría.

En primer lugar, todo lo que he dicho sobre la necesidad de que nuestros jóvenes escritores adquieran una formación cultural, son cosas que leí en las obras de Gorki o le oí decir a él.

Segundo, podemos esperar una verdadera ayuda de Gorki como organizador en este aspecto. El puede no sólo convencer

a nuestros jóvenes de la necesidad de adquirir una formación cultural. Ellos ya aceptan esto, y desean, en verdad, adquirir esa formación, pero no saben bien cómo lograrlo.

Sin embargo, ningún hombre por sí solo puede cumplir esa tarea.

Ni siquiera Gorki puede hacerlo solo. Pero puede encabezar un grupo de personas bien equipadas para esta labor, a quienes se encargará elaborar un plan para el inmenso avance cultural de nuestros escritores jóvenes hacia esa gran literatura socialista que todos nos esforzamos por alcanzar.

IX

Ojalá Gorki nos dé los volúmenes prometidos de *Klim Samquin*, y otras brillantes obras de ficción.

Ojalá levante muchas veces en alto su espada y su escudo, como propagandista, defendiendo nuestra causa.

Eso deseamos en el cuadragésimo aniversario de la carrera literaria de este gran escritor.

1932

Muchas veces se ha dicho que la adhesión de Maiacovski a la causa proletaria no fue un suceso casual. Esto significa que los prerequisites que lo orientaban en esa dirección existían en su interior, ya que en nuestra época hay mucha gente y no pocos poetas, pero ni toda la gente ni todos los poetas siguen este camino. No obstante, esa voz interior nunca lo habría conducido como lo hizo, de no haber sido por nuestra época, ya que nadie determina su propio rumbo, sino que el rumbo de todo hombre es determinado en gran medida por su época y circunstancias. Hablando de la obra y la vida de Maiacovski, hablamos de su encuentro, como individuo, con la revolución proletaria como colosal fenómeno social.

El proletariado y su revolución existían, en forma latente, mucho antes de Octubre de 1917, e incluso antes de 1905. Maiakovski conocía la existencia de esta *gran fuerza*, y a veces se acercó mucho a ella en su vida cotidiana; pero durante su período inicial estuvo todavía muy alejado de ella. Puede decirse que Maiakovski, al iniciar su carrera, aún se hallaba fuera de la esfera de influencia de este gigantesco cuerpo social: el proletariado revolucionario. El primer paso que dio Maiakovski hacia la revolución —entendida en el sentido amplio de la palabra, como rechazo de lo existente e intento de destruirlo en pro de otra cosa mejor y más noble— lo dio como individuo.

Maiakovski ofrece a menudo definiciones y autorretratos donde se considera demasiado grande para las circunstancias en que tiene que vivir. Da a la palabra "grande" un doble sentido. Por un lado, está enunciando simplemente el hecho de que él, Maiakovski, es un hombre muy alto y corpulento; por el otro, hay una correspondiente grandeza de espíritu; el alcance de sus ideas, sus pasiones, sus exigencias a la vida, sus poderes creativos; también ellos son proporcionados con respecto a su entorno.

Es característico que a este respecto se fusionen las palabras *grandeza* y *grandor*. En cuanto a él concierne, estas pasiones, estos pensamientos, esta insatisfacción, estas esperanzas y esta desesperación tuyas no son algo nacido en su mente; no giran en ninguna "conciencia empírea"; todo esto pertenece a su cuerpo, ocurre todo dentro de su hercúlea armazón. Maia-covski era un materialista (más adelante analizaré si llegó a ser dialéctico o no): experimentaba intensamente todo lo terreno, lo carnal, bañado en sangre caliente, lleno de sed natural por la vida; y lo experimentó como Maia-covski, ser corpóreo, y como Maia-covski, psiquis correspondiente a dicho ser.

Y bien; este Maia-covski descubrió que el mundo le quedaba chico. Esto no quiere decir que el universo le quedara chico. El universo le gustaba, era muy grande, y quería tener tratos muy íntimos con él: invitaba al Sol a bajar a visitarlo, y el Sol bajaba y conversaba con él. Pero el Sol iba a su encuentro en sus sueños, mientras que entre aquellos a quienes tenía verdaderamente cerca, y aquellos con quienes procuraba entrar en contacto íntimo, no había ninguno tan grande como él. Por eso Maia-covski sentía tanta melancolía y tan terrible soledad. Le resultaba bastante difícil encontrar amigos auténticos. Y recién al final de su vida comenzó a encontrarlos en un cruce entre la gran vastedad de las fuerzas naturales y personas individuales, entre quienes, con todo, encontró muy pocos amigos verdaderos. Nunca logró acercarse íntimamente a los más grandes hombres de nuestra época, hombres ocupados en otros asuntos y en otra esfera, los dirigentes políticos de nuestra revolución. Y sin embargo, encontró finalmente los entes a cuyo encuentro se lanzó con el gran vigor de su anhelo de poner fin a su soledad. Eran entes sociales: el proletariado y la revolución.

El proletariado y la revolución estaban cerca de su corazón; primero, en su alcance hercúleo y vasto, las grandes batallas que desataban en las esferas de la lucha y empeño políticos directos; y segundo, porque eran la clave del futuro. Es obvio que no tuvo un concepto muy claro de *cómo* sería el futuro, pero sabía que sería *el tipo* de futuro donde él, con su gran estatura, podría respirar libremente, donde podría erguirse totalmente, donde su corazón hallaría refugio. Es por eso que, al tiempo que casi prevé su malhadado fin, dice en la intro-

ducción a su poema *A plena voz* que en el futuro él, ese hombre, debe ser revivido:

*¡Escuchen!
Camaradas herederos,
al agitador
y caudillo vocinglero,
apagador de las charlas postizantes.
Yo pasaré
por encima de los líricos tomitos
hablando frente a frente
como si estuviese vivo.*

Cuando se conquista la libertad; cuando sobre la tierra vienen a vivir hombres grandes, erguidos, entonces se puede amar y cantar como se quiera. Pero ahora. . .

*Herederos,
corrijan,
del diccionario algunas palabras.
Al río del olvido irán
los restos de aquellas como:
"prostitución",
"tuberculosis"
y "bloqueo".
Para ustedes,
que son sanos y ágiles,
el poeta,
pintaba con esputos de tisis,
el tosco color de los carteles.*

Maiacovski hizo cuanto pudo por abrir camino al hombre del futuro.

Este fue el punto de partida desde donde Maiacovski inició su lucha por el hombre grande en épocas prerrevolucionarias. En el mundo burgués no había camino hacia el futuro, no había entes de orden social, de la colectividad a la que podía llegar a amar; no había más que un vacío pequeño burgués; y contra ese vacío pequeño burgués protestaba.

Desde el comienzo mismo, hubo en la protesta de Mai-

covsky algunas notas sociales. Sin embargo, la esencia de dicha protesta era: el mundo es demasiado superficial para aceptar a una gran individualidad, y la gran individualidad rechaza con indignación este mundo superficial, este mundo mercenario, degradado como está al nivel burgués. Esta fue la primera rebelión de Maiacovski:

La segunda rebelión de Maiacovski se originó en su juventud. No se trataba de que un hombre fuera joven y, por consiguiente, gustara adoptar una conducta desafiante hacia los demás, como un "rey del castillo". No; para Maiacovski, juventud significaba otra cosa: sentía que el mundo en el que había nacido, y del cual se había convertido en parte integral, era viejo y decrepito. Tenía sus propios personajes y museos famosos, reverenciados por todos; pero esos famosos personajes y museos no servían más que para santificar y bendecir el mundo indigno y decrepito donde él vivía.

Bien comprendía Maiacovski que en el pasado había tesoros inapreciables; pero temía que, si se aceptaban esos tesoros, hubiera que aceptar también todo lo demás. Por lo tanto, era preferible rebelarse contra todo y decir: ¡Nosotros somos nuestros propios antepasados! ¡Que nuestra juventud proclame sus propias palabras jóvenes, las que le harán posible rejuvener la sociedad y el mundo!

Habitualmente, la juventud quiere insistir en que dirá cosas que nadie dijo antes. Este deseo produce en los escritos revolucionarios de Maiacovski los contrastes que muchos críticos han señalado y que, sin duda alguna, son a menudo paradójicos, un truco inesperado; son a menudo bruscos, casi siempre una travesura de muchacho. Y aquellos que, como Shengueli y las demás "solteronas", dijeron "¡Ay, qué horror! ¡Esto es terrible! ¡Esto es una bravuconada!", se horrorizaron porque ya no les quedaba juventud en la sangre. Se puede ser incluso joven a una edad avanzada, o viejísimo a edad temprana; no es cuestión de años, sino de poder creativo. Y quienes carecen de ello no pueden comprender cómo fermentó el vino en Maiacovski, cómo hizo saltar el corcho y hasta estallar la botella, cómo fermentaba un talento joven e impetuoso. Estas *travesuras* del joven Maiacovski eran señales de su crecimiento futuro, tal como un cachorro de raza tiene

patas grandes y torpes, signos infalibles de su futura corpulencia.

Su tercer paso revolucionario nació de su oficio; ante todo y sobre todo, de su oficio en el sentido formal de la palabra. Sentía en su interior un gran amor por las palabras; sentía que las palabras le obedecían, que a sus órdenes formaban batallones. Este poder que tenía sobre las palabras lo arrebatava. Sentía que si alguien no sabía dirigir las palabras, sino que se limitaba a repetir lo dicho antes por otros, era como un director que se para frente a una orquesta de músicos expertos y agita la batuta después que éstos ya han tocado una frase determinada, en tanto los jóvenes oyentes creen que él dirige. Semejante a esta situación es aquella en la cual un epígono cree estar escribiendo nuevos poemas, mientras que, en realidad, lo dominan palabras y pensamientos viejos. La impotencia formal exasperaba a Maiacovski, quien decía que se debe escribir siempre de manera totalmente nueva. Aún no sabía cuál sería esa nueva manera, en forma y contenido; pero tenía que ser nueva ante todo. Y quien pretendiera escribir según los antiguos postulados debía ser castigado como servidor del mundo decrepito.

La siguiente rebelión de Maiacovski (similar a su ataque contra su entorno, nacido de su oficio) fue originada en la producción. Aquí nos acercamos, en gran medida, a la esencia misma de sus obras. ¿Quiénes son —se preguntaba Maiacovski— esos poetas a quienes renuncié por ser imitadores, por continuar el proceso de la creciente decrepitud del mundo, mientras regurgitan canciones que ya fueron cantadas? ¿Cuál es el contenido de sus canciones? ¿Hay alguna utilidad en lo que esos poetas producen? ¿Acaso, entonces, los poetas no pueden producir nada útil?

Enfurecían a Maiacovski los poetas que declaraban con orgullo: "Un poeta no produce cosas útiles; un poeta produce cosas inútiles. En eso reside mi encanto como poeta; esa es la índole sublime de lo poético". Si se escucharan con atención las cosas inútiles que cantan esos poetas, se descubriría que no son más que un galimatías sentimental. Los temas históricos, costumbristas y demás, son pasados por lo que se llama el sujeto, arrastrados a través del estómago y los intestinos, y re-

cién entonces se los presenta al lector. Si alguien es poeta, antes tiene que ser un "lírico", tiene que aprender a ser musicalmente nauseabundo en presencia de todos.

A Maiacovski, en cambio, le asqueaba todo este lirismo, todo este gorjeo musical, todas las melodías almibaradas, y el deseo de adornar la vida con flores artificiales. Maiacovski no quería que se adornara la vida, porque, en su opinión, adornar la vida, una vida tan horrible, era un intento traicionero; pretendían disfrazar la espantosa mueca con flores artificiales baratas, en lugar de modificarla. Esto era, sin duda, el producto de sentimientos marxistas latentes, aunque sólo gradualmente (tal como Jourdain no descubrió hasta su madurez que hablaba en prosa) comprendió Maiacovski que su mentalidad era revolucionaria, comprendió de quiénes era aliado.

Maiacovski afirmó entonces, de manera muy definida, que se deben producir cosas útiles: ¡Poeta, prueba que tus canciones *sirven* para algo!

Pero ¿en qué caso pueden servir?

Maiacovski bromeaba: ¿Qué significa "la poesía debe iluminar el camino"? ¡Al fin y al cabo, no es una lámpara! ¿O "la poesía debe calentarnos"? ¡Pero no es una estufa!

Esto no significa, claro está, que Maiacovski pensara que la poesía no podía iluminar el camino ni calentar, ya que ¿acaso el Sol mismo no le aconsejaba? "¡Sigue brillando... con todas tus fuerzas!" Pero él sabía que la poesía iluminaba y cantaba de manera algo distinta. La cuestión era: ¿cómo lo hacía? No para alumbrar el camino de un miope que volviera a casa de una entrevista desagradable y fallida, ni para calentar a alguien en su cómodo hogar. La luz y el calor que un poeta debe esparcir deben ser los rayos, la energía que puede ser trasformada en una causa viviente. El poeta debe *tomar parte* en la producción de cosas nuevas, o sea que sus obras, aunque no son utilitarias en sí, deben proporcionar estímulos, métodos o instrucciones para producir esas cosas utilitarias. Todo esto ocasionará un cambio en las circunstancias y, por consiguiente, un cambio en la sociedad misma.

Este es, entonces, el origen de la gran pasión de Maiacovski por la consigna "produccional" o productiva, y por producir poemas que son "un producto de la producción", pero que

de ningún modo nacen "del alma" como una flor exangüe.

Maicovski se hizo revolucionario *per se* a muy temprana edad. A menudo visualizó la revolución como un inmenso bien ansiado, pero vago. Todavía no podía definirlo con mayor claridad, pero sabía que era un proceso gigantesco de destrucción del odiado presente, y nacimiento creativo del futuro anhelado y magnífico. Y cuanto más rápido, más turbulento e implacable avanzara este proceso, más feliz sería Maiacovski, el hombre grande. Y después llegó a encontrarse con el proletariado, la Revolución de Octubre y Lenin; encontró en el sendero de su vida estos fenómenos tremendos y al mirarlos de cerca, aunque manteniéndose alejado al principio, vio que ése era su lugar en la vida, que esto era lo que ansiaba, una directa realización del proceso gigantesco de reconstrucción. Y avanzó lo mejor que pudo al encuentro de este movimiento; decidió convertirse, en cuanto fuera posible, en un verdadero poeta proletario. Y todo lo mejor en él, todo lo grande en él, todo lo social, todo lo que produjo las tres cuartas partes de su poesía y constituyó la esencia de sus obras, todo esto se encaminaba auténticamente hacia el proletariado, y habría dominado totalmente los demás elementos de su naturaleza dándonos quizá, como resultado, un verdadero poeta proletario.

Maicovski sintió que todo en la vieja poesía era fofo, estaba hecho de algodón, y ansiaba empuñar el pesado pilón que "destrozando cristales, forja espadas". En todas las obras de Maiacovski se observa este anhelo de coraje, habilidad, sonidos resonantes y hierro puro. Dicho simbólicamente, lo que reclamaba era un arte férreo.

¿Qué método adoptó? Algunos dicen: "Su método consistió en 'echar abajo la poesía' ". En otras palabras, sostienen que la poesía era elevada, que podía volar al menos tan alto como un barrilete de papel con sus alas no muy fuertes; pero ahora este hombre, de pronto, daba peso a la poesía y la echaba totalmente abajo.

Pero si observamos con atención lo que significaba ese "echar abajo" de Maiacovski, veremos que, en realidad, la *elevó* más alto, ya que la echó abajo desde el punto de vista del idealismo, lo cual es una evaluación incorrecta y una medida inexacta de

esas alturas; pero la elevó desde el punto de vista del materialismo, lo cual es una evaluación correcta.

En cuanto a rebajar la temática, primero: dicen que Maiacovski eligió temas vulgares, demasiado comunes, frívolos, de estilo ligero, etcétera.

No siempre eligió temas frívolos, vulgares. A veces (con suma frecuencia, a decir verdad), eligió temas monumentales. Pero incluso sus temas monumentales son originales, hacen sentir que están todavía en contacto con la tierra y que sus grandes pies de hierro marchan al ritmo de "¡A la izquierda! ¡A la izquierda!" Y todas sus abstracciones son así, todas marchan con pesados pies: "¡A la izquierda!" ¿Por qué? Porque consideraba que el objetivo de un poeta era cambiar el mundo, y quiso abordar únicamente los temas que integraban el núcleo mismo de ese cambio. Consideraba indigno de un poeta volar por los cielos en un ensueño, contemplando la eternidad, el infinito y otras vaguedades similares. Eso equivalía a ser un sibarita, un parásito, un revoleteador superficial; pero Maiacovski quería ser un constructor. Por eso eligió temas pertenecientes al trabajo, a la construcción; temas realmente terrenos.

En cuanto a rebajar el léxico: dicen que utilizaba muchas palabras vulgares y desconfiaba de palabras suavizadas por el tiempo, cubiertas por ese interesante lodo acumulado a través de las edades.

Algunos dicen: "¡Oh, qué bella palabra! ¡El poeta tal y cual la utilizó! "Lomonošov creía que, cuanto más palabras esclavas empleara, más elevado sería el estilo. Y bien; Maiacovski no quería escribir en "estilo elevado", quería escribir en "estilo bajo". El "estilo elevado" ha sido manoseado en exceso. Los primeros poetas dieron forma a estas palabras con manos suaves e inspiradas. Los siguieron otros de manos más ásperas, que las tiznaron, por así decir, y después llegaron otros de pesadas zarpas que acaso nunca habían pensado en palabra alguna, ni siquiera habían moldeado ninguna, pero que, utilizando las viejas palabras disponibles, podían incluso pasar por músicos, con sus pesadas zarpas. Maiacovski desenterró todo un vocabulario nuevo, palabras que estaban en lo profundo de la tierra, pero que el arado poético aún no había removido, como suelo virgen; o las que recién nacían y, como un arrecife de coral, se estaban cu-

briendo de pólipos vivos, y que aún faltaba convertir en lenguaje poético. Maiacovski lo hizo. Y hubo quienes dijeron que esto era "echar abajo" la poesía. ¿Por qué? Porque esas palabras eran las que utilizaban los carreteros, o las que decía la gente en las asambleas. . . ¡Así hablan, en verdad, porque estas palabras son vivas!

Maiacovski nunca utiliza palabras muertas.

En cuanto a la construcción de frases: Dicen que sus palabras son a menudo vulgares y comunes, y que a veces son totalmente inesperadas, en nada acordes con las reglas de sintaxis, con lo cual crean una impresión de trucos fraseológicos.

Esto se debió a que Maiacovski capturaba frases vivientes. Sin duda es más difícil crear nuevas palabras que utilizar las aceptadas, pero Maiacovski creó muchas palabras nuevas. Tenía el don de crear palabras que nunca habían sido pronunciadas, pero que, después de escribirlas él, eran aceptadas por todos. La construcción de frases, sin embargo, es otra cuestión. Aquí cada individuo es un virtuoso y un creador. Alguien que crea formas de hablar que nunca han sido utilizadas y que son sumamente convincentes es, naturalmente, un verdadero creador en el ámbito del lenguaje. Y hay que decir que —con la posible excepción de un poeta como Pushkin y, en otra etapa, Nekrasov, y entre ambos, en otra etapa más, Lermontov— casi nadie entre los poetas o incluso entre los prosistas logró tales victorias creativas, en lo referente a rejuvenecer y enriquecer el idioma ruso, como Maiacovski. Esto es innegable.

En cuanto a rebajar el ritmo: hablamos del ritmo de la canción, entendido como "armoniosa melodía", "cuerdas tintineantes" o "el cantar de un arpa dorada"; como fofa romanticismo en el que el poeta describe su hastío, su exquisito penar por el mundo, su amor insólitamente profundo o algo parecido. Pero ¿por qué este ritmo, tan doméstico y habitual, parece tan exaltado? Porque esas personas creen tener un alma inmortal, que está emparentada con todos los serafines y querubines y, a través de los querubines, con Dios mismo; y que, por consiguiente, todo lo que ocurre en el alma es sagrado y majestuoso. En realidad, como dijo Saltikov-Schedrin, en lugar de esta alma se encuentra "algo pequeño y torpe", y este "algo pequeño y torpe", esta encostrada esencia de tal individualidad, no se em-

parenta con nada más que esas mismas mezquinas individualidades que la rodean. Y esta exaltación es, a su vez, un estado elevado solamente a los ojos del idealista; a los ojos del materialista no es más que “podredumbre y cenizas”.

¿Cuáles son los ritmos maiacovskianos? El ritmo de Maiacovski es el ritmo de la *discusión*, el ritmo de la *arenga* de un orador, el ritmo de los *sonidos industriales*, de la métrica de la *producción industrial*, y el ritmo de una *marcha*.

Es obvio que, desde el punto de vista de una personalidad elevada que imagina vivir en un mundo divino (pero que, en realidad, nunca sale de su retrete), esos ritmos parecen destruir la sensación de intimidad, reserva, calor y concentración. “¿Qué es esto? ¿Adónde nos trajeron? ¡Pero si esto es una feria!,” dice, y no entiende que esto no es ninguna feria, sino un maravilloso mundo humano creativo, una sociedad auténtica y activa; que esto es la revolución, y estos, sus sonidos. Se los puede oír en estos nuevos ritmos, en este nuevo redoble de tambores.

En cuanto a rebajar la rima: “¿Qué es esto? —dicen— ¿Qué clase de rima es ésta? ¡Es una burla! Pone dos palabras en oposición a una tercera; se toma libertades fantásticas con una palabra, aquí hay demasiados absurdos”.

No hay duda de que, como dijo el mismo Maiacovsky, “cuánto llanto y manto” causan mucho menos pánico que sus rimas. Pero si Maiacovski utilizó esas rimas fue porque hacían más fácil recordar sus poemas. Es una fórmula mnemónica muy conocida: Para que se recuerde un poema, es importante tener, no sólo una rima en general, sino una nueva rima; no una que nos envejezca más, porque, como son las cosas, ya hemos tragado varios siglos y los llevamos dentro; sino una rima que nos complemente, un intercambio de palabras verdaderamente nuevo, tan original y asombroso que se haga memorable. En verdad, cada parte de un poema de Maiacovski es un aforismo, un dicho a recordar. Sabía casi toda su propia poesía de memoria. Una vez me dijo Valeri Briusov: “Un poeta que olvidó sus propios poemas es un mal poeta o escribió mala poesía. Un buen poeta recuerda toda su nueva poesía”. Creo que Briusov tenía razón. Maiacovski recordaba sus propios poemas.

Dicen que Maiacovski empujó todo cada vez más hacia abajo en la poesía; sin embargo, la poesía de Maiacovski es refinada.

Pero ¿en qué sentido es “refinada”? Hay un tipo de refinamiento de salón; si uno lleva pantalones hechos por el sastre más famoso, se lo considera *comme il faut*. Y, sin embargo, refinamiento y *comme il faut* se contraponen. *Comme il faut* es la manera correcta, tal como la aceptan otros; en cambio, el refinamiento es algo expresado de manera nueva, algo que se ha encontrado individualmente, como cuando un explorador marca una nueva senda.

Veamos qué dijo el mismo Maiacovski acerca de su método para escribir poesía. Recuerda dónde y cuándo encontró cada rima: “Pasaba por las Puertas de Arbat cuando recordé esta rima; me pasé siete u ocho días pensando en un modo de decirla en pocas palabras”. Maiacovski era laborioso; no un improvisador, sino un investigador resuelto y concienzudo. A decir verdad, en él no hay versos vacíos, versos superfluos; no sólo durante los años en que Shengueli reconoció su talento, sino también cuando Shengueli dejó de reconocérselo. Cada verso vale su peso en oro, porque cada uno ha sido *descubierto*, cada uno ha sido *creado*. Decía Maiacovski que los versos que no agregaban nada nuevo lo avergonzaban. Maiacovski es el *jornalero* de la poesía. Es obvio que, en el simple proceso de producción o en la industria, se pueden diseñar modelos y pasar luego a hacer innumerables copias. Aquí la cuestión quizá sea de reproducción tipográfica: una vez descubierto cada verso, una vez escrito un artículo, se los puede imprimir en millones de ejemplares, y esto es multiplicación industrial. Pero lo que crea el poeta es siempre un nuevo modelo, es siempre una nueva muestra. Así trabajaba Maiacovski.

Podemos declarar con justeza que la llegada de Maiacovski a la revolución fue sumamente orgánica, sumamente notable. Los éxitos resultantes del ingreso de Maiacovski a nuestras fuerzas fueron muy importantes para nosotros.

Pero Maiacovski tenía un doble, y ésta era su desgracia. ¿Por qué advertimos, en los férreos versos y poemas sociales de Maiacovski, una aparente inconcreción, como si temiera a lo concreto, como si temiera a lo individual y buscara símbolos grandes y resonantes?

Esto puede tener cierta explicación en el hecho de que Maiacovski no se acercó lo suficiente a todo esto en general. Como

una ciudad vista desde lejos se presenta como un coloso envuelto en niebla azul o en eléctrico resplandor, pero no se distinguen las calles, las casas ni, especialmente, la gente, también Maïacovski se acercó a la ciudad del socialismo, la ciudad de la revolución a su modo, viéndola, saludándola y describiéndola, pero sin recorrer jamás sus calles.

Esta es una explicación correcta.

Además, Maïacovski temía, por sobre todo, dejar que su doble, que lo seguía a todas partes, entrara en esta ciudad. Maïacovski intuía su presencia, le temía, lo rechazaba; pero no podía deshacerse de él. Lo peor era que ese doble era bastante atractivo. Su atracción era lo que más asustaba a Maïacovski, ya que, cuando se tiene un doble repugnante, es bastante fácil deshacerse de él. Su atractivo prueba solamente que es real, y que ha absorbido algunos de nuestros propios rasgos: los expulsamos de nuestra conciencia, pero ese mismo hecho los hace condensarse, cerca, en otra personalidad fantasmagórica, que no nos sigue concretamente, pero vive en nuestro interior, en nuestra personalidad subconsciente, semiconsciente, suplementaria.

¿De qué estaba hecho este doble? De todo lo pequeño que aún vivía en Maïacovski. Sin embargo, los rasgos pequeño burgueses de Maïacovski no eran repugnantes. Si se hubiera tratado de codicia monetaria; si se hubiera tratado de intriga; si se hubiera tratado de calumnias, ruindad o mezquindad en las relaciones con los demás; en una palabra, de todo lo que compone el fondo habitual de una vida individual trivial, Maïacovski lo habría arrojado todo simplemente en el vaciadero más cercano. Pero se trataba de un gran deseo de amor y bondad, un gran deseo de simpatía realmente íntima, una gran compasión por todos los seres vivientes; una compasión tan abrumadora, que impulsaba a Maïacovski a abrazar a un jamelgo viejo y fatigado.

*Llegué y miré
al caballo en los ojos:
la calle, dada vuelta,
nadaba en toda su realidad.
Llegué y vi
gota tras gota enorme*

rodar por las fosas nasales,
perderse entre la pelambre. . .
Y una angustia animal
que no pude impedir
brotó de mí, ondulante,
y nos inundó a los dos.
"¡Vamos, caballito, por favor!
¿Sabes qué es el remordimiento?
Ellos son humanos,
pero ¿por qué crees ser peor?
Hijo,
todos somos un poco caballos,
cada uno de nosotros es, a su modo, un caballo."

Estaba igualmente dispuesto a abrazar un violín, porque su canto le hablaba de sufrimiento, y en él veía un símbolo del peso de la vida.

Me levanté,
tambaleando pasé entre las notas
ante el agachado horror de los pupitres,
y grité, no sé por qué:
"¡Dios mío! "
y me arrojé al cuello de madera.
"¿Sabe, violín, una cosa?
Somos terriblemente parecidos.
Yo también grito,
y no sé demostrar nada.
Los músicos se reían:
"¡Qué metejón!
Se fue con la novia de madera.
¡Cómo tiene la cabeza! "
Y a mí qué me importa. . .
Yo soy bueno.
"¿Sabe, violín, una cosa?
Vamos a vivir juntos.
¿Eh? "

¿Era esto bueno o malo, atrayente o no? ¿Cómo podía dejar de ser atrayente que una persona anhelara amor, "por lo menos un poquito de amor"; que una persona quisiera simpatía, quisiera verse rodeado de gente que lo quisiera? Todo esto, que Maia-covski no había matado por entero en su interior, se manifes-taba, en el mejor aspecto, como su capacidad de comprender realmente a los demás y su terrible necesidad de ser compren-dido, a veces consolado y acariciado. ¿Y no es meritorio que Maia-covski haya sentido la presencia de tanto dolor en todas partes?

Shengueli dice: Vean con cuánta frecuencia utiliza la palabra *nervios*; él mismo dice que no está bien. Pues sin duda Shengueli cree que cuando Maia-covski dice: "Soy de metal", significa que tendrá la cabeza de hierro fundido. Pero no es lo mismo, de ninguna manera. Bajo esta armadura metálica donde se reflejaba el mundo entero, latía un corazón que era no sólo apasionado, no sólo bondadoso, sino frágil y muy sensible al dolor. Y quizá si Maia-covski no hubiera tenido tanta sensibilidad, tanta tímida compasión, sus obras monumentales no habrían tenido la cali-dez que tienen.

Esta ternura logró a veces penetrar en el hierro fundido de la campana maia-covskiana, que más tarde resonó proclamando su triunfo. Es beneficioso que, al fundir una campana, se agre-gue un poco de metal blando, como el plomo. Pero ningún beneficio se obtendrá si en alguien hay demasiado plomo, demasiado de esta sustancia blanda, porque entonces se ater-rona, se convierte en un doble.

En su poesía, Maia-covski temía a este doble, este Mai-covski *blando*, extraordinariamente íntimo e insólitamente sensible. Sentía esto: ha llegado una edad de hierro, una gran época... y yo también soy así, tengo músculos potentes, mi corazón late como un gran martillo, y en verdad soy capaz de hablar a grandes multitudes con mi gran voz. Y quiero hacer-lo. ¿Por qué tengo dentro esta úlcera, esta úlcera profunda y sangrante? Maia-covski hizo cuanto pudo por librar su poesía de esta blandura, pero no siempre lo consiguió, y a veces su doble intervenía, interrumpiéndolo, cantando *De esto*, de *aquello*... como quiera que sea, de aquello que el verdadero Maia-covski, el Maia-covski fuerte, *no quería* cantar. Esto irrum-

pió en las desgarradoras y sentimentales canciones de amor que Maiacovski solía cantar con diversos pretextos y en sus ocasionales lamentos, cuando hablaba de su descontento, de que nunca había encontrado comprensión o compasión, de que todos eran terriblemente severos, quizá incluso sus mejores amigos, con quienes compartía sus comidas en la misma desvencijada olla, junto a quienes peleaba en el mismo frente común.

No todos somos como Marx, quien dijo que los poetas experimentan una gran necesidad de bondad. No todos comprendemos esto, y no todos comprendimos que Maiacovski necesitaba gran bondad; que a veces necesitaba por sobre todo una palabra amable, acaso la más sencilla de las palabras; eso habría llegado al corazón de su *doble*, habría contrapesado la honda tristeza de su doble.

Penetrando en la canción, este doble creaba la segunda melodía maiacovskiana; Maiacovski solía tomar a su doble por el cuello de modo muy vigoroso, apasionado y triunfante, y *doblarlo* en dos diciendo: "¡No te atrevas a hablar en nombre de Maiacovski!", para continuar después en esa voz suya magnífica y resonante. Pero de vez en cuando dejaba en libertad a este doble, que entonces comenzaba a cantar como un violín canciones melancólicas, y en esos casos ya no se podía distinguir un Maiacovski de otro.

Esta personalidad dividida significa que Maiacovski es asombrosamente típico de nuestra época de transición. Realmente habría sido un milagro si no hubiera avanzado combatiendo en el trayecto, si hubiera sido capaz de matar a este blando pequeño burgués interior, a este lírico sentimental, sin dificultad alguna, y convertirse de inmediato en un poeta-tribuno. Tal vez un verdadero poeta proletario, salido de las filas del proletariado, un verdadero revolucionario social de tipo leninista, siga este camino. Pero Maiacovski no era ese poeta. Por eso fueron tan significativas las batallas que libró, los obstáculos que superó, la lucha que llevó para superarse a sí mismo.

¿Lo consiguió? Sí; en poesía lo consiguió, y derrotó a su doble. Cuando dijo que había "pisado el cuello de mi propia canción", es porque había pisado el cuello de las canciones que su doble quería cantar. Maiacovski sintió la urgente nece-

sidad de hacerlo, especialmente después de ingresar en la Asociación Rusa de Escritores Proletarios.

Pese a que simpatizaba con su doble, pese a que a veces se preguntaba: ¿No soy yo el doble?, pese a todo esto, Maïacovski pisó el cuello de su doble. Y por esto su doble lo mató. Logró matar a Maïacovski porque, aunque en sus obras había conseguido introducir apenas cierta cantidad de escoria, en su vida privada era manifiestamente más poderoso.

Muchos preguntan: “¿Por qué se quitó la vida Maïacovski?”. No lo explicaré, porque lo ignoro. Maïacovski dijo: “Les pediría que no hurguen en mi vida”. (Al difunto poeta no le gustaban las habladerías).

No podemos abordar su muerte sino de manera muy general. No conocemos las circunstancias. Cuanto sabemos es que Maïacovski dijo: “No temo a este doble en la actividad política, ni en la poesía, ni allá en alta mar, donde hablé, megáfono en mano, al barco *Nette*; pero en un laguito sentimental, donde canta la alondra, brilla la luna y navega el bote del amor, allí naufragué. No me pregunten más al respecto. Allí mi doble fue más fuerte que yo, allí me venció y me eliminó, y yo sentí que si no mataba al Maïacovski de hierro, era probable que siguiera viviendo destrozado”. Su doble le había arrancado un pedazo, lo había abollado, y Maïacovski no quería navegar por el océano lleno de agujeros; mejor era terminar su vida en la flor de la edad.

Esta explicación debe bastar, porque es exacta, y no hay motivo para indagar más, ni sería correcto hacerlo.

Consideramos importante lo siguiente. Los filisteos que rodeaban a Maïacovski hicieron un pacto con su doble. Querían probar que el doble había dominado a Maïacovski; no al frágil bote de sus emociones, sino que había vencido en batalla franca, que Maïacovski el político, Maïacovski el innovador poético, había sido derrotado. Ahora es Trotsky el compinche de esos filisteos. Ya no es camarada, como nosotros, del Maïacovski de hierro, sino del doble de Maïacovski. Dice Trotsky que el drama de Maïacovski reside en que llegó a amar la revolución lo mejor que podía, y avanzó hacia ella lo mejor que podía; pero como la revolución no era auténtica, su amor no fue verdadero, y el camino que recorrió tampoco fue verdadero.

Naturalmente: ¿cómo podía ser auténtica la revolución, si Trotsky no participó en ella! ¡Esto sólo basta para demostrar que es una revolución falsa! Dice Trotsky que Maiacovski se quitó la vida porque la revolución no se desarrollaba según Trotsky: en cambio, de haber sido según Trotsky, habría florecido en fuegos artificiales tan deslumbrantes que el poeta ni siquiera habría soñado en apenarse.

Ya ven ustedes que Trotsky, en interés de su tenducho político, tan escuálido y en quiebra, acoge todo lo que es hostil a los elementos progresistas del mundo socialista que estamos creando.

Pero el inmortal Maiacovski sigue viviendo. El inmortal Maiacovski no teme a su doble. El doble murió por ser de índole tan personalísima. Y aun cuando las mejores obras escritas por el doble sean leídas a veces con interés, será un interés histórico, mientras que las obras escritas por el Maiacovski *férreo*, por Maiacovski el revolucionario, marcarán la era más grande en la historia humana.

Mucho después de que la revolución haya cumplido su labor, cuando haya socialismo pleno y pleno comunismo, la gente hablará de la era en que vivimos como una era asombrosa. Por eso todos los que en ella vivimos debemos recordar que no podemos degradarla con debilidades, porque es una era realmente asombrosa y hay que esforzarse mucho por perfeccionarse, para tener derecho a decir que se es, modestamente, su digno contemporáneo. En sus escritos principales y en su obra social, Maiacovski puede ser precisamente uno de esos dignos contemporáneos, y tiene muchos aliados. Estos son, en primer lugar, sus libros, sus obras. Ellas cantan con voz sonora, iluminan nuestra senda y nos dan calor, y su luz es tan fuerte que obliga a todos los buhos y murciélagos a esconderse en los rincones apartados, como ante el sol naciente, hasta que la luz los alcanza también allí. En segundo lugar, sus aliados somos nosotros. Cuando digo *nosotros* no me refiero a mí y mis amigos, ni a la Academia Comunista o la Asociación Rusa de Escritores Proletarios, sino a los *nosotros* que ahora abarca a la vanguardia creativa revolucionaria de la humanidad, que se convierte cada vez más en su base numéricamente creciente. Esto es *nosotros*, el *nosotros* de nuestro tiempo, de

las décadas 20, 30 y 40 de nuestro siglo; este es el *nosotros* que ahora combate, crea, vive aquí en la URSS, y se extiende por todo el mundo. Se proclama como aliado de Maiacovski; no del doble de Maiacovski, sino del Maiacovski en quien cristalizó su personalidad sociopolítica. Quizá esa personalidad no alcanzó la perfección para darnos el poeta que soñamos, pero cubrió una inmensa distancia en esa dirección. Por eso nos consideramos sus aliados y tenemos derecho a decirlo sin vergüenza, lo cual acaso no habríamos podido hacer si hubiéramos impuesto nuestra hermandad y unión a una gran persona individualmente, y no en nombre de este *nosotros* colectivo, creativo, porque en cuanto a cada individuo, por grande que sea, el calor del compañerismo es una gran dicha cuando lo disfrutan los vivos, y aun cuando lo disfrutan los muertos.

1931

Notas

¹ Lunacharsky se refiere a Rusia tal como era antes de la emancipación de los siervos y otras reformas en el decenio 1860. (Compilador).

² Lunacharsky utiliza la expresión eslavófila *sobornost*, cuya raíz es *sobor*, "concilio". *Sobornost* implica "comunidad", "intercambio" e "interdependencia". (Compilador).

³ El sufijo *schina* significa casi lo mismo que el inglés *ism* (español *ismo*), pero insinúa siempre matices peyorativos cuando se lo agrega, como aquí, a un nombre propio. Implica la imitación superficial de las ideas más extravagantes y excéntricas cualidades de un gran hombre, en lugar de un verdadero culto a su obra o doctrina. (Nota del traductor de la edición inglesa).

⁴ Dostoievsky, cuya aproximación a esta cuestión era más compleja, se burlaba de la misión profética de Gogol, y en particular de estas líneas de los *Trozos selectos de una correspondencia con amigos*, poniéndolas, casi palabra por palabra, en boca de Foma Opiskin en *Selo Stepanchikovos*. (Un amigo de la familia). Nota del autor.

⁵ Los "Cien Negros" eran bandas monárquicas organizadas por la po-

licia zarista para combatir contra el movimiento revolucionario. Asesinaban revolucionarios, atacaban intelectuales progresistas y perpetraban pogroms antijudíos. (Compilador).

⁶ *Pobedonostaev*: funcionario zarista reaccionario procurador general del Sínodo, de hecho jefe del gobierno y principal inspirador de la salvaje reacción feudal bajo el reinado de Alejandro III. Siguió jugando un papel destacado bajo Nicolás II. (Compilador).

⁷ Lunacharsky se refiere aquí a uno de los más conocidos poemas de Blok, *El desconocido*, en el cual el poeta menciona la sentencia *in vino veritas*. (Compilador).

⁸ "Música ante todo".

⁹ "Retorcer el cuello a la elocuencia". (Nota del traductor).

¹⁰ Alexandra Ilyina, "Acerca de Blok", *Sábados literarios en casa de Nikitina*. (Compilador).

¹¹ La heredad de la familia Beketov en el campo, al norte de Moscú, cuya administración fue encomendada a Blok después de morir sus abuelos, en 1902. (Compilador).

¹² Pero Blok estaba ya a merced de otra dualidad. De nuevo estaba desgarrado. Blok se refiere aquí a un poema de Blok, perteneciente a la serie *Burbujas de la tierra* y titulado *Bolotny Popik*. (El pequeño sacerdote del pantano). (Nota del traductor al inglés).

¹³ *Stolypin*: presidente del Consejo de Ministros de 1906 a 1911, un reaccionario extremo. La represión de la revolución de 1905-7 y el período subsiguiente de grave reacción política, se vinculan con su nombre. (Compilador).

¹⁴ *Witte*: un influyente ministro de la Rusia zarista; fue durante muchos años (1892-1903) Ministro de Finanzas. Las medidas que adoptó en la esfera de las finanzas, aduanas, política, construcción de ferrocarriles, etc., favorecieron los intereses de la gran burguesía y promovieron el desarrollo del capitalismo en Rusia. (Compilador).

¹⁵ *Durnovo*: uno de los estadistas más reaccionarios de la Rusia zarista. En 1905 fue Ministro del Interior y tomó medidas drásticas para aplastar la primera revolución rusa. (Compilador).

¹⁶ Este fragmento está tomado de la traducción sin rima de *Retribución* por el malogrado Sir Cecil Kisch, *Alexander Blok, Prophet of Revolution*, Weidenfeld and Nicholson, Londres, 1960, pp. 164067. (Compilador).

¹⁷ En ruso, *Bezvremenyie*, un término que indica que los tiempos son tan aburridos —o tan arduos— que todos los relojes parecen haberse detenido. (Nota del traductor inglés).

¹⁸ Una parte del Golfo de Finlandia. (Compilador).

¹⁹ "Los que vamos a morir te saludamos" (Latín). Así saludaban los gladiadores romanos al emperador, desde la arena. (Compilador).

²⁰ De Stepan Razin, líder de una rebelión campesina en el siglo XVII. (Compilador).

²¹ *El gallo rojo: en el folklore ruso, símbolo del fuego, muy temido en un país donde la madera era el principal material de construcción. (Traducción al inglés).*

²² Amargo (en ruso). (Compilador).

TERCERA PARTE

Héroes de la acción en meditación

Bacon y los personajes de Shakespeare

Jonathan Swift y "El cuento del tonel"

Heine, pensador

Richard Wagner

Marcel Proust

El hombre que pintó la felicidad

George Bernard Shaw

El más grande de todos los grandes héroes de la acción fue el griego Hércules, en quien casi se podría ver el esfuerzo "hecho ídolo". La adoración de este semidiós excedió, de hecho, la reverencia acordada a muchos de los doce dioses del Olimpo griego y romano. Esta adoración aumentó constantemente, alcanzando su punto más alto, probablemente, a comienzos de la era cristiana. Muchas personas cultas de esa época creían incluso que Júpiter, senil, entregaría las riendas de su gobierno, que evidentemente se le caían de las moribundas manos, así como los rayos de la justicia celestial, que ya no asustaban a los criminalmente arrogantes e impíos, a su hijo favorito, el gran trabajador, luchador y sufriente, que dos veces triunfó sobre la muerte misma.

Alrededor de Hércules, en un halo reluciente, se agrupaban todas las grandes hazañas que pudo concebir la mente humana, y cuyos colores derivaban tanto de la realidad cotidiana, tan llena de la magna lucha del hombre contra los elementos, como de los fenómenos celestes que siempre asombraron al labrador de la antigüedad; del drama del viaje diario y anual del Sol. La magnífica lucha de ese cuerpo celeste contra la oscuridad, las nubes y el otoño; su derrota y muerte, su victoria y resurrección, todo estaba verbalmente revestido con ropas terrenas, con las ropas heroicas de los trágicos sufrimientos de los trabajadores y combatientes de la humanidad. Pero el Sol, transformado en un gigante y visto como un ser humano, en pago por sus ropas terrenas, dota a las imágenes y semejanzas a él ligadas, e inbuídas de auténtica realidad, con un alcance sobrehumano, extraterreno, con su ritmo potente e indomable y su perpetua luz, la luz de la fe en la victoria eterna.

La historia de Hércules es bien conocida. Su madre fue una mortal, pero su padre fue un dios, el símbolo del orden impe-

rial. Pese a que este *hombre-héroe* era muy querido por su padre, el destino colérico lo persiguió a todas partes, bajo la apariencia de fuerzas tanto sobrehumanas como sociales. Incluso sus poderes ingobernables fueron sus enemigos.

Sus trabajos, y el peligro que siempre lo amenazó, comenzaron cuando, siendo todavía un bebé en su cuna, estranguló a las dos serpientes destinadas a matarlo, mientras el sol matinal dispersaba la insidiosa neblina.

Si Zeus-el Orden hubiera gobernado el mundo, el derecho del primogénito y la libertad imperial para el héroe, tan generosamente dotado de fuerza, habría sido indiscutible. Pero la fortuna vana —ardides de mujer, duplicidad perversa, como dijo Pitágoras— todo lo trastornó y confundió de manera horrenda. No nació primero Hércules, sino Euristeo, un débil tanto de cuerpo como de espíritu; y el gran Hércules quedó condenado a servirle por muchos años. El mito, que sigue confirmandose en cuanto al Sol —porque el Sol es el gran trabajador, que prosigue con su labor implacablemente a través del sufrimiento y de eclipses temporarios—, explica la sumisión de las grandes fuerzas trabajadoras a individuos despreciables, coronados simplemente por la suerte del nacimiento, como una locura del destino, como una conspiración estúpida, hostil al curso natural de los acontecimientos.

No menos importante es otro aspecto de la esclavitud del héroe: la esclavitud del amor. La reina Onfala lo hizo vestirse con ropas femeninas, y tejer. Las reinas tejedoras de los mitos arios son las originarias “doncellas de las nubes” que tejían las nubes, veloz y silenciosamente. El Sol de invierno, despojado de sus relucientes vestimentas de rayos, parece estar tejiendo sus propias capas de nube. Esta metáfora poética se revela en el mito de Hércules y la reina Onfala. Pero, con la pericia inherente al genio popular que creó nuestros mitos, la metáfora solar tiene también un hondo sentido sociopsicológico, que indica, como el mito de Circe, el poder de los encantos femeninos.

Las vigorosas pasiones del héroe son a menudo sus propios terribles enemigos. A veces ningún esfuerzo de la razón le permite contener las ardientes pasiones de su potente cuerpo. Ataca a ciegas, sale bruscamente de su yo normal y se convier-

te en una amenaza para sí mismo y para los demás. Ardiendo de furia demente, mata a sus propios hijos, para su gran dolor eterno. También así mata el Sol, con sus rayos quemantes, a sus propios hijos, los seres vivientes que ha alimentado.

La vida de Hércules es una serie de grandes esfuerzos y trabajos; mata al león de Nemea, a la hidra de Lerna; se lo humilla en tal medida que debe limpiar los establos de Augias, que no habían sido limpiados durante años, y, como el Sol, baja al reino de las tinieblas y regresa, después de vencer a la muerte.

Imposible es enumerar todos los mitos conmovedores y significativos tejidos alrededor de Hércules, el liberador de Prometeo, el héroe que sufrió una muerte terrible por amor a su abnegada y fiel esposa Deyanira, que se inmoló voluntariamente y ardió en una gran hoguera, como arde el Sol en el fuego sangriento del crepúsculo, para resucitar y transfigurarse en una nueva existencia, para un triunfal matrimonio con la juventud eterna: Hebe.

Esta poderosa imagen estimuló la imaginación de Policeto, uno de los más grandes escultores del mundo y amigo de Alejandro el Grande.

La historia no ha preservado su estatua en bronce, que tanto asombró y fascinó a sus contemporáneos. Pero en el Museo Nacional de Nápoles hay una notable copia en mármol por Glicon de Atenas, conocida como el *Hércules farnesio*.

Glicon ha sido acusado de adoptar proporciones inexactas. Su copia era fiel; pero la forma exagerada de los músculos, aterradores, colosales, hiperbólicamente hinchados fue mitigada primeramente por el oscuro bronce, mientras que en el claro mármol blanco se manifiestan, según los expertos, en un relieve casi ofensivo. Tal vez. No hay duda de que es una escultura paradójica. La primera impresión que se tiene al contemplarla es de incredulidad, y de incredulidad bastante desagradable. La belleza plástica de la serena pose penetra en la conciencia más tarde; los músculos ondeantes están demasiado exagerados.

Pero no se trata de músculos, por fantástica que sea la anatomía; ni se trata de la serenidad que distingue favorablemente esta estatua de la alarmante pseudoplasticidad de nuestros contemporáneos, algo que es válido para cualquier obra maestra de

la antigüedad. Sé trata de la sorprendente concepción adoptada por su creador. El mayor valor del *Hercules farnesio* reside en su significación como poema filosófico en mármol.

Al ver este gigante se advierte con sentimientos en que se mezcla el horror y el deleite, que se intuye un reflejo de esta gran fuerza en el propio cuerpo; se siente que la tierra debería hundirse bajo sus plantas veloces, pero potentes; se tiene una vaga sensación del poderío aplastante de su puño, sus bíceps, su hombro titánico. La enorme clava, y la piel del monstruoso león que ha matado, complementan la imponente figura. Dando la vuelta a la estatua, y contemplando la espalda del coloso, tan vivo, tan pleno de persistente fuerza, se verá en la mano que tiene detrás, las doradas manzanas de las Hespérides, las manzanas de la felicidad y la inmortalidad.

Pero ¿está satisfecho el héroe vencedor? ¿Está satisfecho el más grande de los trabajadores? ¿Está satisfecho el representante simbólico de la vigorosa acción, del esfuerzo infatigable?

Quizás el lector recuerde el llamado dirigido por León Tolstoi al mundo práctico de nuestra época. Su significado es éste: la gente está siempre preocupada por sus propios asuntos, que le parecen tan importantes, pero acaso asignen tanta importancia y tan aparentemente indiscutible significación porque la misma conmoción que acompaña a esos asuntos nunca les da una ocasión de recobrar los sentidos, de tomar distancia y mirarse bien. ¿Les parecería todo esto tan indiscutiblemente importante si pudieran detenerse a pensar, apartarse un momento del estrépito de la vida cotidiana para mirar hondo en sus corazones, la vida y la Naturaleza? Tolstoi cree que no.

Es evidente que Policleto compartía este punto de vista. Transformó el símbolo del heroísmo vitalicio y el esfuerzo triunfante en un símbolo del momento en que el gran héroe descansaba, una imagen de la meditación desencantada.

Este Hércules había matado al león de Nemea; había obtenido las manzanas de oro de las Hespérides y traído consigo desde el Hades a Cerbero, el perro tricéfalo. Pero ¿y qué? El trabajador triunfante ha bajado la cabeza; reflexiona tristemente sobre sus grandes labores y no encuentra consuelo. ¿Para qué sirve todo? ¿Por qué esta servidumbre interminable

y onerosa? ¿Necesita inmortalidad un hombre que ha matado a sus propios hijos? ¿No es la felicidad un don incierto cuando sobre el alma pesa tal amargura? El trabajador heroico siente que los dedos helados y ponzoñosos de la duda le aprietan el corazón.

¿No estaba sumido el mundo helénico en estas meditaciones, viéndose ante la inevitable destrucción de todas las estructuras culturales que había erigido? ¿No era este pesar el que domina a los griegos, grandes trabajadores de la cultura, cuando oían los acerbos reproches de Demóstenes?

Y ¿no intuyó Policleto, escultor de la corte de Alejandro el Grande, la fragilidad de esta vasta monarquía que su gran amo construía, cimentando con sangre su fortaleza condenada? Y ¿no quiso decir a Alejandro, y a todos los "hombres de acción" de su tiempo, cuánto le asombraba la anchura de su pecho y hombros, la resistencia de sus piernas y el vigor de sus brazos siempre victoriosos, y cuánto le sorprendía al mismo tiempo la insólita pequeñez de sus cabezas?

Tal vez Policleto quiso gritar, como Tolstoi: "Oh, Humanidad, tan ricamente dotada de poder, decisión y diligencia, apoya en tu fuerte pecho tu diminuta cabeza y reflexiona: ¿no son en vano tus esfuerzos, no estás pujando por alcanzar lo inexistente, no estás siguiendo un mal camino?" En Hércules hay un trágico escepticismo, el escepticismo y la duda definitivos acerca de lo fructífero de todo esfuerzo.

Y quizá la meditación de la pequeña cabeza sobre el potente cuerpo del trabajador sea capaz de producir tales resultados. Hay un cuento de Gleb Uspenski, titulado *Perdido en pensamientos*, donde, riendo entre lágrimas, este escritor tan sensible y sincero habla del desastroso efecto que ejerce sobre el campesino un momento de ociosidad, un momento de inactividad, un momento de reflexión.

Pero si la cabeza de Hércules hubiera sido proporcionada a su cuerpo, si sus poderes mentales hubieran sido iguales a sus poderes físicos, ¿la meditación habría sido tan peligrosa para su vida y para el futuro de sus esfuerzos creativos?

Este interrogante hace pensar en una analogía natural.

En la plaza frente al Panteón, en París, hay una estatua esculpida por uno de los descendientes de Miguel Angel, el *Pen-*

sador de Rodin, erigida por voluntad democrática y mediante suscripción popular.

Vemos aquí un cuerpo casi tan potente como el de Hércules, en posición sentada, inclinado hacia adelante, aplastado por el peso de una meditación poco habitual. La cabeza es también desproporcionadamente pequeña, y la frente también estrecha.

“¿Esto es un pensador? ”, gritó un escultor ruso que vivía en París, señalando con su bastón la cabeza pequeña y el rostro sombrío y distorsionado. “*Mais c'est un brute, tout simplement.*”

Entiendo: un pensador es un ser enclenque, de piernas flacas y cabeza grande, ¿verdad? Sin embargo, mi amigo escultor olvidó que el pensador más interesante de nuestro tiempo no es un profesor que está ideando una nueva apología metafísica del sistema existente, ni un erudito cubierto del polvo de las bibliotecas, ni siquiera un naturalista en su laboratorio, sino un simple jornalero que piensa intensamente, un hombre no habituado a pensar que medita sobre su terrible destino, comparando su fuerza con su mísera suerte, preparando nuevas hazañas en nombre de nuevos ideales. Si este pensador se levantara, el cielo mismo se resquebrajaría bajo la presión de sus hombros y se derrumbaría sobre las cabezas de los euristeos.

Ellos no temen la más terrible flexión muscular de esta espalda gigantesca, pero esta diminuta flexión de los músculos de la frente, que traza una honda arruga entre las cejas, los aterra verdaderamente.

Pasemos ahora de la amarga meditación de un trabajador heroico al magnífico retrato de un trágico momento de ociosidad en la vida de un héroe de la acción, de una energía que parecería de índole totalmente espiritual. Ticiano nos dejó esa descripción en sus famosos retratos del papa Paulo III.

II

El papa Paulo III, de la familia Farnese, fue uno de los pensadores más intensos e infatigables de la historia.

La época durante la cual gobernó a la Iglesia fue muy turbulenta. La Reforma cobraba ímpetu con rapidez, y esta ola

de herejía, que sacudía los cimientos mismos de la Iglesia y alejaba de ella naciones enteras con violencia, bastaba para consumir plenamente las energías espirituales del hombre destinado a custodiar los intereses del catolicismo. Como si esto no fuera suficiente, dos destacados monarcas, Francisco I de Francia y Carlos V de España —que era rey y emperador al mismo tiempo—, hombres de ambición insaciable y respaldados por fuerzas tremendas, libraban una lucha por todo y contra todos, amenazando constantemente a esa misma Iglesia sacudida.

El papa Paulo III elaboró un plan de acción grandioso y muy sagaz. Alternativamente, reconcilió a Francisco y Carlos y provocó enemistad entre ellos; cuando fue necesario, tomó partido incluso por los protestantes contra el Emperador, cuyas constantes victorias le causaban demasiada alarma. Todo servía a sus política, especialmente los matrimonios de sus hijos y nietos; cada contrato matrimonial era una jugada diplomática minuciosamente planeada.

El alma del Papa no extraía de una auténtica fe el apoyo que necesitaba en su titánica lucha por fortalecer el “trono de San Pedro”. Era humanista y astrólogo, discípulo de Pomponio Leto y de la Academia Florentina; mantenía correspondencia con el casi ateo Erasmo y gustaba de coleccionar horóscopos.

Su objetivo fundamental era el poderío secular del papado. Los intereses de la Iglesia *per se* eran secundarios. El alejamiento de Inglaterra fue un golpe terrible para el catolicismo; pero el Papa, aunque excomulgó a Enrique VIII, contribuyó a consolidar la Reforma en Inglaterra bajo Eduardo VI por razones puramente diplomáticas.

Pero cuando se presentaba la necesidad, el Papa, que nunca fue un gran creador, era implacable en su crueldad. Fue él quien confirmó la Orden Jesuítica e instituyó la Inquisición Romana.

Sin embargo, el campo de acción del Papa no se agotaba en las grandes finalidades y ansiedades políticas. Un objetivo más menguado, pero manifiestamente más cercano al corazón del Papa, fue enriquecer y elevar a su familia ilegítima. Casó a su nieto Ottavio con Margarita de Austria, y a Orazio con la hija

de Enrique II. Hizo príncipe de Nepi a su hijo Pierluigi, y se esforzó por ofrecer Milán a Ottavio. Contrariando la voluntad de los cardenales, transfirió a su familia las ciudades eclesiásticas de Parma y Piacenza.

Sin duda alguna, no trascurría un día sin que enjambres de pensamientos, de los más diversos, inquietantes y de variada importancia —desde una evaluación general de la situación mundial hasta una contraintriga opuesta a una conspiración traicionera urdida por cortesanos de poca monta— colmaron la mente del Papa, dejando hondos surcos en su rostro agudo, zorruno, de barba en punta. Mensajeros y cartas llegaban y eran despachados; los informes se sucedían; los hilos de grandes dramas mundiales y mezquinas farsas cortesanas se reunían en esos dedos finos e inquietos. Y esos dedos tejían sin cesar telarañas infinitas para moscas humanas grandes y pequeñas, mientras la pequeña cabeza cana seguía planeando febrilmente, poniendo todo en orden, y esos ojillos brillantes indagaban en las almas de amigos y enemigos.

El Papa encontraba tiempo para las bellas artes. Siendo aún cardenal, construyó un magnífico palacio en Roma y una famosa villa en Bolsena. Tenía además una vasta colección artística. Hizo llamar al gran Ticiano para que pintara varias obras, pero principalmente para que inmortalizara sus rasgos con su mágico pincel.

El gran veneciano trabajó con verdadero ahínco para retratar al incansable Papa. Para esto empuñó el pincel con frecuencia, dejando muchos retratos del papa Paulo III. Los mejores son los dos que hay en el Museo de Nápoles.

Estos dos retratos son un gran documento humano.

Quien lea sobre Ticiano en cualquier historia del arte o en cualquiera de las numerosas monografías referentes a sus obras, comprobará en sus autores admiración y, a veces, veneración. Leerá sobre el insuperado esplendor y armonía de la paleta de Ticiano, sobre el encanto y belleza de sus desnudos y semidesnudos, sobre la sensualidad casi sublime, más apasionada y lánguida que la voluptuosidad de los griegos antiguos, pero no menos pura. Probablemente descubra que Ticiano fue uno de los más grandes paisajistas románticos, que creó sus paisajes de memoria, dotándolos de colo-

res aterciopelados y de la munificencia de un día estival. Y sin duda leerá sobre Ticiano retratista. Hubo buenas razones para que todos los grandes hombres y mujeres del siglo XVI hicieran pintar por él sus retratos. Fue la época de Shakespeare, la era del florecimiento de la individualidad, la era que, después de las tempestades del Renacimiento temprano y entre las tormentas de la Reforma, había llevado a la superficie del mar mundial individualidades sin par por la grandeza de sus pasiones, el empuje de sus torturantes ambiciones, el alcance de sus actividades, la complejidad de su vida espiritual. Y hay que decir también que reyes, nobles, papas, cardenales, senadores, generales, científicos y artistas del siglo XVI, ya sin la conmovedora sencillez o expansiva franqueza del *quattrocento*, ocultaban sus almas turbadas bajo una máscara de pomposidad, *signorilità*, así como ocultaban sus cuerpos bajo los pliegues de sus oscuros mantos, pesados y magníficos.

Al menos en lo alto de la escala social, floreció el individuo que conocía su propia valía y pensaba que creando historia seguiría viviendo después de morir. Por eso cualquier hombre o mujer de recursos y poder, así fueran modestos, consideraba un retrato como asunto serio, cosa de importancia primordial. Por eso el siglo XVI nos dio a Holbein y Durero, Ticiano y Morone. Por eso el mismo siglo nos dio a Shakespeare.

Pero aquí es donde suele comenzar la confusión. Nadie negará que Ticiano es un retratista de gran vigor. Su dibujo, a veces vago en sus pinturas, se vuelve nítido y definido en sus retratos; es majestuoso en su contorno general, pero sumamente económico y expresivo. Igual sensación de reserva hay en el uso del color, tan pródigo en sus pinturas, pero siempre lleno del más elevado gusto aristocrático y noble belleza en sus retratos.

Pero ¿y el alma? Es un alma sintética que nos ofrece todo Carlos, todo Felipe, Maximiliano, Enrique, Pablo y casi cien —hay que pensarlo: ¡casi cien! — notables personajes más, cada uno captado en un solo momento, una sola pose, una sola expresión de la cara y los ojos.

Los retratos de Ticiano son como libros mágicos. Al detenerse ante ellos, se siente que sus páginas, tan colmadas de misteriosos personajes, comienzan a pasar lentamente, revelando misterios siempre nuevos. Tanto se ha dicho y revelado ya, y sin

embargo, tanto falta resolver; se puede bucear cada vez más hondo y encontrar siempre el puro oro de la más profunda psicología.

¿Cómo pudo lograr esto Ticiano? ¿Alguna de las miles de páginas escritas sobre él menciona que fue un gran sabio y conocedor del corazón humano, un hombre con grandes poderes de concentración y contemplación? No. Era un *galantuomo* vivaz y hasta superficial, que gustó del esplendor, el vino, las mujeres y sus pinturas hasta la vejez.

Frente a este misterio, muchos pronuncian esa palabra que todo lo abarca: intuición. Pero ¿esta palabra explica realmente algo?

Hemos oído hablar de grandes músicos que fueron evidentemente capaces de sondear los impulsos emocionales más sutiles y eran, sin embargo, unos bobalicones increíbles. Hay también unos cuantos artistas mentecatos que alcanzaron gran fama como paisajistas sensibles.

Presupongamos que esto es intuición. Pero entonces, ¡cuántas reservas hay que hacer! En primer lugar, ningún *gran compositor* fue jamás estúpido; con frecuencia puede haber sido impráctico, falto de perspectiva definida o de capacidad para actuar de manera lógica; pero siempre fue una persona sensible y capaz que podía, si era necesario, expresar sus sentimientos y observaciones magníficamente en palabras, como en música.

Las cartas de Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner y Musorsky asombran por su claridad y belleza de expresión. Y si estos titanes eran verdaderamente hombres de intelecto excepcional o, por así decir, tenían un sistema nervioso muy sensible e intensamente desarrollado, entonces, repito, *ninguno* de los grandes compositores fue nunca un hombre de intelecto común. Es más frecuente que los ejecutantes destacados sean hombres de intelecto común o inferior al común; pero un ejecutante es, principalmente, un individuo impresionable, que cae fácilmente bajo influencia hipnótica y puede ser comparado con un magnífico instrumento. Naturalmente, nadie exigiría que un maravilloso violín tuviera intelecto, además.

Lo mismo se aplica, más o menos, a la intuición en la pintura paisajista. Algunos impresionistas, famosos por sus poéticos paisajes y, al mismo tiempo, por la esterilidad virginal de su

intelecto, no son poetas ni creadores, sino simplemente hombres con poderes de observación extremadamente agudos, capaces de copiar la naturaleza con fidelidad; el estado de ánimo, es decir, el elemento subjetivo que han introducido en sus paisajes, es casi siempre imitativo y robado a los verdaderos maestros.

Cuando un verdadero virtuoso o un artista de mirada penetrante intenta crear algo original, es decir, algo fantástico, por ejemplo, algo que no ha sido dictado por la Naturaleza o por un gran maestro, el resultado será inevitablemente pobre.

El intelecto, tal como se refleja en la sensibilidad, una agudeza de observación, la capacidad de sintetizar, de poner de relieve lo típico y lo característico y, al mismo tiempo, de combinar libre y armoniosamente elementos proporcionados por el entorno, es la condición sin la cual un artista no puede ser grande. La grandeza de un artista suele estar en proporción directa con ese intelecto. Sin embargo, no se lo debe confundir con el *klugheit* alemán (razonabilidad práctica) ni con los talentos teóricos.

Corot, al igual que Turner, uno de los más grandes paisajistas del siglo pasado, fue, como sabemos, un hombre ultraingenuo, a quien todos consideraban más bien tonto. Sin embargo, basta con leer dos o tres cartas donde el decano de la Escuela de Fontainebleau describe la Naturaleza, para advertir que nos hallamos ante un sensible poeta y sabio de ella.

Volvamos ahora a Ticiano. Es obvio que su carácter no se limitaba al color voluptuoso y al amor estético por las mujeres. ¿Cómo podía haber sido así? ¿Acaso los gigantes Giorgione y Tintoretto no crecieron con él junto a las mismas lagunas venecianas?

También Giorgione era un enamorado del color, y su apasionada sensualidad lo arrastró en la flor de la edad. Véase su *Concerto*, su retrato de un caballero de Malta, o el *Uomo ammalato*; ¿no es la misma psicología que encontramos en Shakespeare?

Los cuadros de Tintoretto son trágicos y hondamente psicológicos a un tiempo. Es menos epicúreo y menos colorista que los otros dos gigantes del arte veneciano; y sus obras reflejan, diríase, la pura esencia de la tragedia elemental del espíritu que en Ticiano y Giorgione se combina con los lujuriantes colores de la sensualidad y a veces queda oculta por ellos.

Esta tragedia nació de la profunda lucha de todos contra todos, que ardía continuamente en Venecia, bajo la brillante apariencia de su esplendor semiorienta. A menudo los festines y el amor eran interrumpidos por una puñalada; la vida sin nubes, semejante a una copa desbordante de placeres indecibles, concluía con suma frecuencia en las minas de plomo. Había que estar siempre en guardia: la astuta crueldad servía de espada, mientras que una habilidad consumada era el escudo. Sólo un observador muy superficial podía creer que la atmósfera veneciana era soleada y despejada; en verdad, era el escenario de traiciones ofensivas y defensivas. Un siglo más tarde, esas traiciones degenerarían en la incesante villanía de saqueadores malevolentes. Pero en el siglo XVI, la aristocracia veneciana aún poseía verdaderas dotes de estadista, y sus planes políticos abarcaban el mundo. La traición iba de la mano con la erudición, el valor y un orgullo invencible.

Esa era la formación de Ticiano cuando emprendió la tarea de pintar un retrato del gran Papa.

Lo estudió como un psicólogo, pintando varios retratos y acercándose cada vez más al corazón de ese hombre. Finalmente, captó la esencia misma del papa Paulo III; no sólo la más característica del individuo, sino también la que caracterizaba su entorno, su época.

En dos telas, Ticiano presentó la tragedia de uno de los más grandes hombres de acción en toda la historia.

La primera es un vasto grupo inconcluso: el papa Paulo III aparece encerrado en su estudio con sus dos nietos, el cardenal Alessandro y el duque Ottavio, con quienes consulta los asuntos de la familia Farnese.

El cardenal Alessandro parece un tanto indiferente. En su sereno rostro, los bellos ojos son francos, inteligentes y confiados. ¿Para qué inquietarse? Con semejante abuelo, no tenía por qué temer nada. Además, el viejo nunca permitiría que nadie jugara un papel activo; todo tenía que hacerlo él, todo él!

El joven Ottavio, en magnífico atavío cortesano, se inclina sobre el sillón de su abuelo, escuchando atentamente lo que éste dice. En sus ojos hay malicia y placer, porque evidentemente la intriga que ha urdido el anciano golpeará a fondo a algún ene-

migo. Su espalda encorvada está lista para erguirse como un resorte de acero, y sus pies parecen impacientes por partir, presurosos por transmitir las sagaces órdenes.

El Papa, vestido con cierto descuido, inquieto en su sillón, está completamente trasportado por su juego. Sus dedos, vivos, ilustran su palabra con expresivo ademán. Tiene el cuello estirado hacia adelante, sus ojos penetrantes arden con el éxtasis del esfuerzo creativo; cada nervio de su cuerpo está tenso; la puja lo enciende; está en su elemento y es obvio que cuanto más difícil es el problema, mayor es su deleite.

Pero ahora sus parientes se han ido. El Papa queda solo un momento. Su mente se serena. Un problema ha sido resuelto; otro exigirá pronto su atención. Este es una breve pausa, un momento de ocio. Así como una rueda cae cuando deja de rodar, también el Papa se siente cansado cuando ya no lo sustenta el calor del asunto inmediato. La fatiga trae consigo duda y vacilación.

Estas no son la duda y la vacilación que pertenecen a la gama de la intriga y los cálculos comunes; son muy diferentes, del tipo habitualmente oculto en las extensiones más recónditas del alma, encerrados en sus bóvedas, tras una pesada puerta. Pero cuando las ruidosas voces de los asuntos cotidianos callan en los pisos superiores, y se establece una breve pausa, se introducen como serpientes para morder el corazón del papa Paulo III.

“¿Para qué sirve todo esto?” Todo lo que ha parecido valioso en la febril atmósfera de la rivalidad ha perdido súbitamente valor. Los grandes objetivos parecen tan ajenos, tan indiferentes los propios allegados, tan frágil el propio cuerpo, y tan inminente la muerte.

El Papa se reclina en el respaldo de su sillón; los huesos doloridos, la espalda encorvada, la cabeza gacha, parece haber perdido ánimo. Sus ojos apagados miran el piso vagamente. Pero no es un estado de leve ensueño, un momento de distracción; miren cómo la nerviosa mano se mueve inquieta sobre el brazo del sillón, revelando la tensión interior, una nueva lucha contra un nuevo e indomeñable enemigo.

¡Pobre Papa Paulo III! Pese a todos sus esfuerzos, el poderío seglar de los papas, lejos de aumentar, había venido declinando constantemente, hasta quedar finalmente extinguido del todo.

¿Y la familia Farnese? Camerino, que se apoderó del ducado de Parma por la fuerza, fue asesinado por conspiradores, y cuando su padre, hondamente angustiado y aterrado, resolvió desistir de todo pillaje ulterior en favor de su familia, sus nietos decidieron prescindir de él y hasta tomaron las armas contra él. El más activo de los papas murió en la pena y la perplejidad, sin haber obtenido nada.

En los dos grandes retratos aquí descriptos, Ticiano presentó la tragedia de cualquier empresa, por grande que pueda parecer, si tiene más de rivalidad ambiciosa y fascinante juego de azar que de verdadero servicio a un ideal genuino y profundo.

¡Cuántos ministros, banqueros y demás negociantes hay que repiten: "Los negocios primero, el placer después. *Les affaires sont les affaires*", pero en momentos de sincera contemplación advierten bruscamente y con horror que el "negocio" que ha consumido su vida y su alma al mismo tiempo, es vacío y frío como el hielo!

Y así surgen estos extraños paralelos entre los dos pensadores: el *Hércules* de Policeto y el *Pablo* de Ticiano.

1909

Bacon y los personajes de Shakespeare

Con genio asombroso, todavía no superado, Shakespeare percibió y describió ese fenómeno aterrador en algunos aspectos pero, al mismo tiempo, luminoso y espléndido: el potente oleaje de la razón en la sociedad de su época. Nos proponemos utilizar los personajes de Shakespeare para definir con más exactitud las características y tendencias de la razón en uno de sus más brillantes representantes de ese período: el héroe de este artículo, Francis Bacon.

El conflicto juega un papel importante en todas las piezas de Shakespeare, y quizás el papel decisivo en las llamadas "piezas históricas".

El final de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento, que Shakespeare presenció, fue un tiempo de tempestuoso individualismo; en todas partes se hacía sentir la desintegración de una estructura social todavía establecida con bastante firmeza. En sus profundos estudios sobre el Renacimiento, Jakob Burckhardt señala como una de las características fundamentales de dicha época esta emancipación del individuo y su activo intento por descubrir en sí mismo su propia autodeterminación, y determinar con independencia su paso por la vida.

El individuo emancipado es el objeto constante de preocupación para Shakespeare. El destino de ese individuo le interesa profundamente. ¿Qué se abre ante él: un triunfo que coronará sus crecientes anhelos, o una destrucción prematura? Uno u otra es posible en este mundo vasto y caótico, donde las voluntades individuales son enfrentadas unas con otras de manera tan implacable. Los personajes de Shakespeare (y quizá más aún los héroes de los antecesores inmediatos de Shakespeare, los dramaturgos isabelinos), se preguntan: ¿No está todo permitido? La autoridad de la Iglesia había declinado gravemente; la creencia en Dios se había debilitado mucho; en lugar de esa Voluntad Divina que con tanta precisión se estableciera en las enseñanzas

trasmitidas a través de las iglesias, los hombres comenzaban a sospechar la existencia de alguna otra divinidad; tal vez Pan, o algún Hado oscuro, del cual se creía improbable que fuera benévolo o justo, que posiblemente fuera simplemente cruel, más propenso a gozar con los sufrimientos de los mortales que a sentir compasión por ellos.

Si todo está permitido, queda planteado este interrogante: De todo lo permitido, ¿qué se puede lograr, en realidad?

Cualquier forma de castigo, ya sea resultado de una confluencia de circunstancias o cruel reacción del gobierno, la sociedad o los enemigos, pueden ser definidos, en último análisis, como fracaso. Si un hombre sucumbe ante los embates de ese castigo, significa simplemente que ha omitido calcular sus acciones; que habiendo aceptado la tesis, más o menos justificable (moralmente, para el hombre renacentista) de que *todo está permitido*, no ha tenido en cuenta que esto no quiere decir que todo esté simplemente allí para tomarlo, o que es posible vivir egoístamente como un animal de presa en un mundo donde el premio es de los fuertes; o que ha olvidado la existencia de la sociedad, de las fuerzas del Estado y de otros rapaces quizá mejor equipados.

Es mejor no ser moral; en la batalla, la moralidad no es más que un estorbo; es cierto que la moralidad puede ser útil con suma frecuencia, pero sólo una máscara tras de la cual ocultar el cinismo y la crueldad. Pero es esencial ser listo; muy listo. Es esencial ser capaz de representar diversos papeles según las exigencias de la situación. Es esencial ser capaz de subyugarlos por la fuerza. Es esencial calcular a tiempo qué fuerzas se están por poner en movimiento, y basar los cálculos en su máximo vigor probable. Ser listo significa excluir toda tontería religiosa y moral, toda opinión preconcebida, todo falso valor, y mirar a la vida en los ojos. Pero esto significa también asumir los peligros de la vida, muy reales, con la misma mirada serena.

En la historia cultural del mundo, ningún genio ha hecho un análisis tan minucioso e intuitivamente brillante como Shakespeare de la aparición de la razón, de la aparición del intelecto, de la mente como tal, de la mente sin trabas y entronizada.

Se ha dicho que la *mente* es un piloto infalible. En Shakespeare, sin embargo, este poder suscita enormes dudas. No está

convencido, ni mucho menos, de que este piloto no conduzca a la ruina casi siempre. Como quiera que sea, la arrogancia y el nuevo predominio del intelecto es un tema que no sólo interesa a Shakespeare, sino lo atormenta. Está imbuido del más profundo respeto hacia el intelecto. Está lejos de despreciar, lejos de detestar ni a los más cínicos "caballeros del intelecto". Comprende su peculiar libertad, su gracia rapaz, su incomparable valía humana, que se basa en su mismo desdén por toda opinión preconcebida. Pero, al mismo tiempo, advierte que su suerte es peligrosa: quien abandona el sendero trillado, quien parte en busca de felicidad y triunfo en el océano, confiándose a la voluntad de los vientos, con sólo un capitán a bordo —la Razón— incurre en un riesgo excesivo.

La razón como arma en la lucha por el triunfo: éste es un aspecto de la actitud de Shakespeare hacia el intelecto, que se había convertido en una fuerza tan grande en el mundo de su época.

El otro aspecto está contenido en la idea de que, para el hombre intelectual, que utiliza su razón como luminosa antorcha, se hacen claras muchas cosas que para la gente común son todavía oscuras. De pronto, con extraordinaria lucidez y nitidez, se ve, y ve cuanto lo rodea en este mundo extraño y terrible. Iluminado por el faro de la razón, el mundo se manifiesta no sólo extraño y terrible, sino también mezquino y estúpido; que posiblemente no valga la pena vivir en él, y que ni siquiera los más grandes éxitos y victorias que pueda ofrecer justifican esta absurda existencia, sin mencionar el hecho de que tales victorias son escasas y efímeras y que, pase lo que pase, la vejez y la muerte reinan sobre todo, como ineludible destino de todo ser viviente.

Aquí la razón, precozmente despierta, se convierte en causa directa de los sufrimientos de la persona a quien instruye. Aquí se nos plantea uno de los casos más vívidos de ese vasto fenómeno formulado de manera tan correcta y precisa en el título de la comedia de Griboyedov *La desgracia de ser ingenioso*.

Francis Bacon, un hombre intelectual, dueño de una mente enormemente audaz, emancipada por todo el ordenamiento renacentista, tenía algo en común con ambos tipos de los héroes intelectuales shakespearianos. A medida que nos familiaricemos

más con esta moralidad de sentido común, con las máximas que profesó para la conducta cotidiana, veremos su afinidad con los discípulos de Maquiavelo.

Al mismo tiempo, hay que insistir desde el principio en que Bacon, aunque no siente absolutamente ni una sombra de reverencia por lo que se denomina moralidad, comprende perfectamente toda la importancia de la máscara moral, toda la importancia de no provocar a quienes lo rodean con revelaciones demasiado francas; toda la importancia de velar la audacia del intelecto independiente tras concesiones verbales a opiniones generalmente aceptadas. Y idóneamente lograría esto Bacon con mayor eficacia que en sus obras abiertamente publicadas, que dedicó a diversos protectores de elevada cuna! Sin embargo, esta trasparente máscara moral no impide a nadie, dotado de la menor perspicacia, comprender los vastísimos alcances de la amoralidad intelectualizante de Bacon.

Únicamente desde este punto de vista podemos explicar la conducta de Bacon en ciertos momentos de su vida, cuando su cinismo excedió todos los límites y provocó, aun en la emancipada sociedad renacentista, una reacción de hostilidad hacia Bacon mismo. También explica, además, la aparente "irreflexión", que llevó a Bacon a arruinar su brillante carrera aceptando sobornos con discreción y destreza insuficientes, aun para esa época.

Pero si todos estos aspectos del carácter de Bacon —su sentido común, su astucia, su falta de principios— se prestan a una comparación con los héroes shakespearianos del intelecto emancipado, tampoco puede haber duda de que Bacon se asemeja mucho a los tipos shakespearianos más sombríos, y, al mismo tiempo, más nobles; a sus tipos hamletianos de los cuales elegiremos tres para un análisis minucioso: el melancólico Jaques, ese Hamlet en embrión; Hamlet mismo, y Próspero que es, diríamos, el solemne acorde final de todo el tema de la duda y el pensamiento vinculado con el nombre de Hamlet.

Pero veamos primero los cínicos de Shakspeare, que son muchos. Ocupa el primero y más grandioso lugar entre ellos, el rey Ricardo III. Como ya dije, en Shakspeare el conflicto entre individuos (habitualmente una lucha por el poder) es el punto culminante de las piezas históricas. En la persona de Ricardo

mismo, Shakespeare ofrece el producto más acabado de esa época, una era de despiadado exterminio mutuo entre la nobleza ambiciosa.

Es posible que el Ricardo III histórico no haya sido tan siniestro como lo pinta Shakespeare. Fue un rey agresivo, ambicioso, bastante inescrupuloso en la aplicación de su política, pero probablemente no mucho peor ni mejor que otros. Queda el hecho, sin embargo, de que las masas populares cobraron una antipatía especialmente fuerte hacia Ricardo III. Su reputación general fue la de un hombre extremadamente astuto y brutalmente cruel; muchos estaban dispuestos a creer en toda la larga serie de crímenes merced a los cuales se supone que obtuvo el poder y se mantuvo en él. Es muy probable que no estén lejos de la verdad los críticos según quienes la caracterización shakespeareana de Ricardo III tuvo tan enorme éxito entre el público londinense porque la imagen que Shakespeare les ofrecía correspondía a la imagen que dicho público esperaba. Sin embargo, basta recurrir a Holinshed (es decir, a la fuente inmediata de Shakespeare) para poder decir que esta vez Shakespeare no fue totalmente fiel a su fuente básica; también fue grande su deuda con el conocido libro sobre Ricardo III escrito por uno de los más grandes intelectuales renacentistas: Tomás Moro, la mayor figura del reinado de Enrique VIII y, podría decirse incluso, el precursor, a su modo, tanto de Bacon como de Shakespeare.

Habiendo emprendido la tarea de compilar una biografía de Ricardo III, el canciller Tomás Moro escribió algo que era, en realidad, una obra hondamente polémica y política. El objetivo de Tomás Moro era no tanto congraciarse con la casa de los Tudor con serviles alabanzas, como exaltarla a expensas de sus predecesores; no, por supuesto, como lisonjero, sino en cuanto procuraba aplicar su propia política burguesa humanitaria y, para esa época, sumamente avanzada, bajo la protección de los Tudor (es cierto que no lo consiguió, y el mismo Tomás Moro terminó por caer víctima del monstruoso despotismo de Enrique VIII).

Enrique VII, duque de Richmond, vencedor real de Ricardo III y primer Tudor que subió al trono fue, en verdad, un avaro repulsivo y un hombre por demás falto de talento. Esto no impidió a Tomás Moro lanzar todo tipo de alusiones en cuanto a

que el duque de Richmond era un caballero virtuoso, cuyo advenimiento entrañaba el triunfo de la justicia y el castigo del vicio, mientras que Ricardo III era un demonio encarnado, el peor producto concebible de la contienda civil medieval.

Shakespeare tomó de Moro esta idea de la honda perversidad de Ricardo III. No obstante, nos vemos de inmediato ante una enorme diferencia. Según Moro, Ricardo III no era más que una figura políticamente negativa, un mal rey afortunadamente depuesto por un buen rey a cuyo servicio él mismo, Moro, se encontraba casualmente. Para Shakespeare, el interés reside en la personalidad individual, la grandiosa figura en su encuadre histórico-cultural, el carácter excepcional y titánico.

Ni siquiera se le ocurre a Shakespeare tratar de rehabilitar a Ricardo III, negar uno solo de sus crímenes; al contrario, le atribuye algunos que ni siquiera Moro menciona, pero de todo esto no extrae ninguna conclusión poética ni ética. El Ricardo III de Shakespeare es un monstruo, pero un monstruo tan espléndido, tan talentoso, tan triunfante, tan seguro de sí, tan audaz, que Shakespeare lo admira.

Como sutil psicólogo que es, Shakespeare trata de diferenciar diversos rasgos en el carácter de Ricardo III, y mostrarlos en circunstancias cruciales de su vida espiritual. Aunque Shakespeare tiene siempre que condenar a Ricardo III como usurpador político; aunque acumula un horror sobre otro; aunque apela constantemente al espectador, suscitando su ira contra el desvergonzado Ricardo; pese a todo esto, Shakespeare lo respeta. Repito: lo *admira*. Ni por un momento pretende desacreditar el principio real de los discípulos de Maquiavelo, vale decir, el principio de la ambición racionalizada, de la ambición cívica orientada hacia un fin definido con todos los recursos del análisis científico y la hipocresía rapaz, llevado a su conclusión lógica.

Es muy probable que la pieza histórica dedicada a Enrique VI no haya sido escrita por Shakespeare en su mayor parte, y resulta muy difícil establecer los pasajes verdaderamente shakespearianos con certeza real. Sin embargo, en vista de que *Ricardo III* fue escrito en lo esencial por Shakespeare, puede presuponerse sin riesgo que los primeros peldaños de la escala que, en este drama dedicado a Enrique VI, conducen a la crónica de

Ricardo III, no fueron inscriptos por otro que Shakespeare. En este caso, se nos ofrece un cuadro de auténtico desarrollo de un personaje.

Gloucester (el futuro Ricardo III!) es ante todo y sobre todo un soldado audaz. No teme a las batallas sangrientas ni le asusta derramar sangre; la suya o la de otros. Es más enérgico y activo que sus parientes. Es un joven alocado y rudo, y se le teme por ello. Al mismo tiempo, es lisiado. En *Enrique VI* se subraya su deformidad física, que lo hace desagradable y hasta repulsivo para quienes lo rodean, lo sitúa aparte de ellos, lo aísla, lo obliga a una especie de confianza básica en sí mismo. En varios monólogos del *Enrique VI*, Gloucester execra la psicología que es resultado natural de estas circunstancias. No los citaremos aquí porque, al comienzo mismo de la pieza *Ricardo III*, tenemos un brillante soliloquio que los resume (y caracteriza, de paso, el artificio artístico adoptado por Shakespeare para mostrarnos el funcionamiento interno de la mente de Ricardo).

Ricardo es un cínico; sabe perfectamente bien qué busca; desdeña el prejuicio y no retrocede ante ningún crimen. Para Ricardo, el crimen no es tal cosa, sino un medio para lograr un fin. Por este motivo puede repasar su plan para su fuero interno con franqueza y sin temor. Por otro lado, es claro que resulta casi imposible imaginar que Ricardo tuviera un confidente a quien pudiera haber contado su plan con toda franqueza. Admitir la existencia de ese confidente sería arruinar el cuadro que tenemos del carácter de Ricardo, quien debe ser muy reservado ante otros. Pero aquí salva al dramaturgo la convención del soliloquio. Al quedar solo consigo mismo, Ricardo III medita su situación y, con insólita brillantez de imágenes, expone sus pensamientos más íntimos al público (al que se presume ausente).

Citemos todo el monólogo que sirve, al mismo tiempo, como una especie de introducción para toda la pieza:

*Ya el invierno de nuestra desventura
se ha transformado en un glorioso estío de York;
y todas las nubes que pesaban sobre nuestra casa
yacen sepultas en las hondas entrañas del Océano.
Ahora están ceñidas nuestras frentes con las
gurimaldas de la victoria;*

nuestras abolladas armas penden de los monumentos;
nuestros rudos alertas se han trocado en alegres
reuniones;

nuestras temibles marchas en regocijados bailes.
El duro rostro del guerrero lleva pulidas las arrugas
de su frente;

y ahora, en vez de montar los caparazonados corceles,
para espantar el ánimo de los feroces enemigos,
hace ágiles cabriolas en las habitaciones de las damas,
entregándose al deleite de un lascivo laúd.

Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos
deportes,

ni para cortejar a un amoroso espejo. .;
yo, groseramente construido y sin la majestuosa
gentileza

para pavonearme ante una ninfa de libertina
desenvolutra;

yo, privado de esta bella proporción,
desprovisto de todo encanto por la pérfida
Naturaleza;

deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este
latente mundo;

terminado a medias, y eso tan imperfectamente y
fuera de la moda,
que los perros me ladran cuando ante ellos me
paro. . .

¡Vaya, yo, en estos tiempos afeminados de paz muelle,
no hallo delicia en que pasar el tiempo,
a no ser espiar mi sombra al sol,
y hago glosas sobre mi propia deformidad!
Y así, ya que no puedo mostrarme como un amante,
para entretener estos bellos días de galantería,
he determinado portarme como un villano
y odiar los frívolos placeres de estos tiempos.

Si examinamos con cuidado este monólogo, tenemos que admitir que Shakespeare convierte en motivo principal de la "villanía" de Ricardo al hecho de su deformidad, que le ocasio-

na una desventaja excepcional en tiempos de paz, entre las actividades galantes de la corte.

Con todo, es esencial señalar desde el principio que, si bien Gloucester utiliza aquí el término "villano", su actitud hacia la villanía es, de hecho, muy indulgente, y enseguida intuimos que no tiende en lo más mínimo a verse como persona de "segunda categoría" por el mero hecho de ser físicamente feo. Sentimos, por el contrario, que esta deformidad física que lo condena a un aislamiento peculiar no hará más que templarlo para el objetivo principal, para aquello donde él se encuentra a sí mismo, para aquello donde encuentra el placer vital primordial, es decir, la lucha, la victoria, el logro de sus fines convirtiendo a otros en dóciles instrumentos de su voluntad. En la famosa escena entre Ricardo III y Ana, Shakespeare se apresura a demostrarlo. No se trata solamente de que aquí Ricardo exhiba un magnífico talento como intrigante, capaz de sopesar los hechos con rapidez y ver cómo orientar y combinar las circunstancias de modo de avanzar lo más rápido posible hacia el trono. Del mismo modo, lo principal no es que Ricardo se presente aquí como actor consumado, ni la tremenda habilidad con que finge y engaña, aunque esto es muy importante. El sabor específico de esta escena radica en que aquí el deforme Ricardo habla de amor, de pasión; en que conquista la mano de la esposa de un hombre a quien ha eliminado, y en que en el menor lapso posible disipa el odio de Ana y lo transforma en cierta simpatía. Esto demuestra que los hombros torcidos, mano reseca y piernas desiguales de Ricardo no son estorbo alguno para él cuando necesita usar el erotismo como arma.

Me gustaría llamar la atención del lector hacia la conversación entre Ricardo y Buckingham. Esta conversación indica qué enorme función cumplía la capacidad de representar un papel y conducirse con astuto disimulo en las relaciones entre los intelectos de esa época.

Durante su conversación con Buckingham, Gloucester pregunta:

Vamos, primo.

¿Puedes temblar y cambiar de color,

*matar el aliento en medio de una palabra,
seguir y detenerte,
como si estuvieses poseído de delirio y
loco de terror?*

Buckingham:

*¡Bah! Puedo imitar al más perfecto trágico,
hablar, mirar tras de mí, espiar por todas partes,
estremecerme al ruido de una paja,
como presa de hondo recelo.
Tengo a mi disposición miradas espectrales,
sonrisas forzadas,
y ambas siempre dispuestas, cada una en su empleo
para dar a mis estrategias la apariencia
conveniente.*

Gloucester muestra, en alto grado, este tipo especial de habilidad actoral en su escena con el pueblo, cautivante en su exquisita hipocresía. Puedo recomendarla a cualquiera que no la haya leído o la haya olvidado. Aquí me limitaré a indicar que Gloucester puede no sólo recoger las garras y ocultar su esencia rapaz, sus cualidades belicosas, el sarcasmo corrosivo y burlón que tanto lo caracteriza: puede enmascararse como cristiano, como hombre religioso, como hombre casi santo que odia todas las vanidades de la vida; y todo esto para adoptar el modo más sencillo y fácil de aprovechar en beneficio suyo un estado de ánimo quizá pasajero del pueblo, que lo ha llevado a verlo como rey, como paladín de la ley y el orden. Más tarde, cuando ya las fuerzas de la historia comienzan a volverse contra él, icon qué increíble atrevimiento aborda a la Reina Isabel, pretendiendo la mano de su hija! ¡Cuánta pasión, cuánta urgencia, qué conmovedora ternura está implícita en las palabras de Ricardo! Puede parecer que hasta la experimentada Isabel, que lo conoce de sobra, será engañada. En todo caso, y aunque para él debe ser muy difícil, vuelve a poner todo en juego y, con toda su antigua habilidad y su antiguo autodomínio, se pone a erigir todo un nuevo sistema de relaciones políticas, un sistema de alianzas con personas a

quienes ha ofendido mortalmente, para reconstruir un cimientto firme bajo sus pies.

Con todo, la figura de Ricardo quedaría incompleta para nosotros si no hubiéramos visto cómo Shakespeare organiza su ruina.

A la cabeza de un gran ejército, Richmond avanza contra él. Uno tras otro, los falsos amigos de Ricardo se pasan al enemigo. Con cada hora que pasa, se hace más evidente que la fuerza de este enemigo es abrumadoramente superior. El espíritu de Ricardo está inquieto. Al cabo de toda una serie de crímenes, ha matado a dos inocentes niños. Aquí es introducido con enorme efecto el motivo que más tarde desarrollaría Pushkin en su *Boris Godunov*. Pero Ricardo no es ningún Boris. Aunque sufre, en verdad, remordimientos de conciencia; aunque posee una naturaleza humana que, de acuerdo con una tradición milenaria, no puede sino reprocharle, así sea en sueño, su inhumana crueldad, se sacude todos estos terribles sueños y reproches, toda esta inquietud espiritual, en cuanto es de mañana y llega el momento de entrar en batalla.

No podemos sino aconsejar la lectura de esta escena, verdaderamente soberbia, donde cada palabra agrega un toque monumental al retrato de este hombre terrible y monstruoso.

Aquí basta con citar la última arenga de Ricardo, que ofrece un inspirado cuadro de sus maquiavélicos métodos, su capacidad de escoger las últimas palabras que podrían haber dado ánimo a hombres que, en verdad, no son sus amigos ni mucho menos, ni "patriotas" idealistas de su causa. Tenemos aquí un conocimiento de la psicología de masas que supera incluso al de Napoleón. Y al mismo tiempo, qué decisión interior, qué firmeza mental viene, después de una noche inquieta, a iluminar el momento decisivo de la lucha.

¡Vamos, señores, cada uno a su puesto!

*¡Que no turben nuestro ánimo sueños pueriles,
pues la conciencia es una palabra para uso de los
cobardes,*

inventada en principio para sujetar a los fuertes!

*¡El ímpetu de nuestros brazos sea nuestra conciencia;
nuestras espadas la ley!*

*¡Adelante! ¡Lancémonos bravamente unidos en la
mezcla!*

Si no al cielo, de la mano todos al infierno! . . .

¿Qué os diré más de lo que os he dicho?

Ya basta de Ricardo III. Claro está que esta figura está concebida en un molde mucho más grandioso que la de Bacon, pero las actitudes amorales de éste se asemejan en muchos aspectos a las de Ricardo. Es la misma escuela de vida, el mismo mundo.

Tal vez Shakespeare se acerque más a la escala de Bacon cuando crea al hijo ilegítimo de Gloucester, Edmundo, en la gran tragedia del *Rey Lear*.

Hay que señalar desde el comienzo que también Edmundo tiene su justificación. Ricardo inicia una monstruosa lucha por el poder, y lo explica con la circunstancia de su deformidad física. Edmundo interviene en una conspiración similar, y lo explica con el hecho de ser hijo bastardo. Aquí se nos presenta, evidentemente, una vasta generalización.

Shakespeare se pregunta: ¿Por qué ha nacido un tipo de hombre dispuesto a poner su razón al servicio del oportunismo, de la ambición, y que convierte a dicha razón en un servidor tan peligroso de esta razón, una daga envenenada tan aguda para su voluntad? Y responde: pues sí, todos los hombres como éstos son bastardos en cierto modo, son todas personas a quienes la suerte no ha dado todo lo que quisieran tener. Son personas que se consideran injustamente despojadas del sitio que les corresponde en la vida por derecho propio, como perjudicados al nacer, y que por este motivo se dedican a corregir lo que, según están convencidos, son omisiones de la Naturaleza, recurriendo para ello a intrigas soberbiamente ideadas.

Debe admitirse que el traductor ruso del *Rey Lear*, Drujinin, ofrece en su prefacio a esta pieza un excelente análisis del personaje de Edmundo; un análisis tan firmemente esbozado, que preferimos copiar todo este párrafo tal como él lo escribió:

"El rasgo fundamental de este tipo es esa descarada insolencia

y desvergüenza que siempre permite a quien lo posee mentir sin el menor sobresalto de la conciencia, ponerse cualquier máscara, obrando siempre bajo la influencia de un solo deseo dominante: abrirse paso a toda costa, aunque sea por encima de los cadáveres de un padre o de un hermano.

Edmundo no es un mero egoísta estrecho, ni tampoco un canalla ciego, capaz de complacerse en sus propias fechorías. Edmundo tiene un carácter ricamente dotado, pero corrompido desde la raíz y que, debido a esto, no puede utilizar sus excepcionales talentos sino en detrimento de sus semejantes. El genio de Edmundo es evidente en cada paso suyo, en cada palabra suya, ya que no da un solo paso ni hace un solo movimiento que no haya sido minuciosamente calculado, y estos eternos cálculos secan tanto el corazón y la mente de Edmundo, que envejece antes de tiempo, y aprende a dominar incluso, esos estallidos de pasión juvenil a cuyos embates la juventud fogosa, fácil de tentar, suele ser tan vulnerable. Hay otro signo indudable del genio de Edmundo en el modo en que todos los que lo rodean se someten a la mágica influencia de su mirada, de su hablar, del aura general de su personalidad, que inspira en las mujeres una pasión descontrolada por él y en los hombres confianza, respeto envidioso y hasta algo parecido al miedo."

A este esbozo del carácter de Edmundo estamos tentados de agregar únicamente el famoso monólogo pronunciado por él mismo, ya que éste, en muchos casos, corresponde casi palabra por palabra a algunos postulados de la "moral libre" que Bacon, pese a ciertas reservas, se acerca tanto a suscribir con entusiasmo.

*Naturaleza, eres mi deidad;
a tu ley consagro mis servicios.
¿Por qué me he de someter al azote de la costumbre
y he de permitir a la puntillosa exigencia de las
naciones que se me desherede,
por venir al mundo unas doce o catorce lunas a la
zaga de un hermano?
¿Por qué soy un bastardo? ¿Por qué razón un
espurio,*

*cuando las proporciones de mi cuerpo se hallan tan
bien conformadas,*

*mi alma tan generosa y mis maneras tan apuestas
como puedan serlo las del retoño de una mujer
honrada?*

*¿Por qué se nos infama con este epíteto de espurios,
con esta acusación de bastardos? ¿Bastardía?*

¿Ilegitimidad?

*¡A nosotros, que en el hurto lascivo de la Naturaleza
extraemos mejor sustancia y calidad más vigorosa
que las que entran en la procreación de toda una
tribu de mequetrefes*

*engendrada en un lecho desabrido, enojoso y duro,
entre el sueño y la vigilia!*

*Así, pues, legítimo Edgardo, he de poseer vuestro
patrimonio.*

*El amor de nuestro padre es debido tanto
al bastardo Edmundo como al legítimo;*

*si esta carta produce su efecto y mi plan se realiza,
Edmundo el bastardo aventajará al legítimo. Crezco,
prospero. . .*

¡Ahora, dioses, proteged a los bastardos!

Consideramos al Yago de Shakespeare como un tercer tipo de intelectual-cínico que utiliza su mente como un arma contra su semejante. En conjunto, parece ser el más desconcertante de toda la serie de personajes creados por Shakespeare en este terreno. En verdad, es imposible determinar cuáles fueron los principios que guiaron a Yago al ejecutar esas maniobras tan habilidosas, peligrosas para él mismo e infinitamente crueles para otros, mediante las cuales se proponía lograr la ruina de dos seres para quienes, en el peor de los casos, no podía haber sentido más que indiferencia.

Shakespeare limita toda la motivación de Yago a la escena entre éste y Rodrigo. Aquí se nos ofrece todo un sistema de extraños intentos de autojustificación. Al principio, vemos que Yago conspira con un hombre enloquecido, que abriga locos deseos, y sin motivo alguno, así como así, como una especie

de broma pesada, acepta favorecer esos deseos con tal de que el otro le llene el bolsillo. Pero después resulta que Yago tiene otros motivos para querer jugar una mala pasada a Desdémona y Otelo. Hay cierta sospecha de que la esposa de Yago, un poco casquivana y a quien su marido no parece dar mucha importancia en otras partes, no ha sido lo bastante correcta en sus tratos con el general. Todo esto va mezclado con otras diversas consideraciones, todas ellas fútiles, contradictorias.

Salta de inmediato a la vista por qué un psicólogo sutil como Shakespeare necesitaba todos estos diversos motivos. Es obvio que son *necesarios* para ofrecer la verdadera motivación de la conducta de Yago, como para indicar que Yago mismo no conoce sus propios motivos.

En toda esta larga escena, que representa una serie de confusos intentos de proporcionar alguna justificación para un enorme plan criminal que debe ser ejecutado con la más exquisita astucia y con férrea voluntad, lo importante no es el motivo; sino la definición que da Yago de la voluntad humana en general. Este último enunciado, sin embargo, debe ser modificado enseguida: no se trata de la "voluntad humana en general", sino de la voluntad humana de gente como Yago, y quizá como Ricardo III, como Edmundo, como todos estos maquiavélicos de la vida política y de la vida privada; y en medida considerable, de gente como nuestro Francis Bacon.

He aquí este asombroso pasaje:

Yago:

"¿Virtud? ¡Una higa! De nosotros mismos depende ser de una manera o de otra. Nuestros cuerpos son jardines en los que hacen los jardineros nuestras voluntades. De suerte que si queremos plantar ortigas o sembrar lechugas, criar hisopo y escardar tomillo, proveerlo de un género de hierbas o dividirlo en muchos, para hacerlo estéril merced al ocio o fértil a fuerza de industria, ¡ipardiez! , el poder y autoridad correctiva de esto residen en nuestra voluntad. Si la balanza de nuestras existencias no tuviera un platillo de razón para equilibrarse con otro de sensualidad, la sangre y bajeza de nuestros instintos nos llevaría a las consecuencias más absurdas. Pero poseemos la razón para templar nuestros movimientos de furia,

nuestros aguijones carnales, nuestros apetitos sin freno; de donde deduzco lo siguiente: que lo que llamáis amor es un esqueje o vástago."

Es del todo evidente que Yago tiene conciencia de su enorme fuerza; comprende que es su propio amo; comprende que, en este jardincillo que acaba de describirnos, puede plantar una notable serie de sutilísimos venenos; comprende que es un hombre de fuerte voluntad y mente despejada, un hombre no atado por prejuicio alguno, ni esclavizado por ninguna ley ajena a sí mismo, por ninguna heteronomía moral, y que un hombre así es terriblemente fuerte. En esos tiempos, de amanecer gris, cuando la gran mayoría no sabía aún cómo utilizar su razón, cuando casi todos estaban atados a prejuicios religiosos y morales, ese hombre libre y fuerte debe haberse sentido emparentado con el héroe novgorodiano de nuestras baladas; si tomaba a un hombre por el brazo, este se desprendía; si tomaba a un hombre por la pierna, se desprendía de ella. Puede desafiar a cualquiera a una batalla de ingenios y derrotarlo; puede hacerle pasar por tonto, puede quitarle su propiedad, su reputación su esposa y su vida, quedando él mismo impune. Si hay cierto elemento de riesgo, ¿quién ignora, al fin y al cabo, cuánto encanto presta el riesgo a cualquier juego para un verdadero jugador? Y Yago es un verdadero jugador. Es una ponzoñosa flor invernal, que despliega sus pétalos al primer calor de la primavera de la mente. Disfruta de la sensación de su propia novedad, quiere probar enseguida el poder de su juventud y anhela entrar en acción.

Pero ¿por qué Yago cae sobre Otelo y no sobre algún otro? ¿Por qué arruina a Desdémona y no a otra? Las razones que ofrece son, por supuesto, ridículas. No; cae sobre Otelo porque éste es su oficial superior, porque lo cubre la gloria de pasadas victorias sobre innumerables peligros y está seguro de su propio valor y poderío. Sin duda debe ser agradable de veras triunfar sobre un hombre así... De paso, es fácil, además, porque es ingenuo, confiado, inflamable como paja seca; es muy fácil obtener dominio sobre él, llevarlo de la negra nariz. Y ¿no ven ustedes qué placer hay en ello? ¿No ven qué delicioso es verse uno mismo, el teniente Yago, un *vivillo*

canallesco sin el menor derecho a la distinción, en el papel de guía, amo, Destino, Providencia y Dios respecto de este famoso, impetuoso, poderoso, peligroso y fogoso general?

¿Y Desdémona? Es la hija del senador Brabancio, es la más bella flor de la cultura veneciana, es toda lírica sensualidad y noble devoción; es toda ella como una canción, como el más cautivador cuento de hadas; es un gran don, la más alta recompensa que cualquier hombre pudiera esperar, y se ha entregado a Otelio sin reservas, concediéndole el don de sí misma. Es incapaz de sospechar la traición de nadie; ni siquiera conoce el significado de esa palabra. Y debe ser placentero sentir que el destino de semejante belleza, semejante milagro de la Naturaleza, está en sus manos, que se la puede empujar en la dirección que se desee: al sufrimiento, a la ruina, a transformarla, de bendición y deleite en tormento y maldición.

Yago saborea todo esto con sutil sensibilidad renacentista, y triunfa por adelantado; por adelantado se ve como dios de esas personas o, mejor dicho, como ángel malo de ellas. Y verse manipulando como un demonio el destino de seres tan exaltados, es un espectáculo que lo colma de orgullo.

Esta es su motivación.

Es, además, un rasgo complementario en la conformación del tipo del *intrigante*. Ahora las cosas son distintas; ahora el intrigante ha perdido su frescura. En los siglos XVII y XVIII, los genuinos y verdaderos "intrigantes" pululaban en la superficie terrestre. Fue ésta la época en que lograron proyectarse las combinaciones más asombrosas en estas campañas de astucia humana; fue el apogeo de la intriga amorosa como la que vemos tan perfectamente descrita por el francés Choderlos de Laclos.

Dicho en general, Francis Bacon estuvo bastante alejado de toda forma de intriga amorosa, como veremos en su biografía. No obstante, la intriga como tal proporcionó una atmósfera en la cual nuestro filósofo se sintió bastante cómodo, tal como veremos pronto. No sé si alguna vez lo poseyeron poderes tan archidiabólicos de ambición como a Ricardo III, ni demonios tan mezquinos, pero incontrolables e insondablemente perversos como a Yago. Tal vez las intrigas en que realmente participó lo acercaran más al tipo de Edmundo.

Sí; es cierto que Francis Bacon se consideraba no del todo legítimo. No eligió a sus padres; pero de habersele dado esa posibilidad, habría elegido otros. Constantemente se veía obligado a utilizar la influencia de sus tíos. Y en Cook tenía, al fin y al cabo, un oponente poderoso. Cultivó una amistad muy extraña y tortuosa con la figura más original de su época: con Essex. Tuvo que representar el papel de adulador ante personas tan despreciables como el Rey Jacobo y su favorito, Buckingham. Tuvo que moverse entre cortesanos desvergonzados, abogados astutos y parlamentarios rufianescos, en un mundo peligroso, sin principios, y alerta; y en ese mundo logró hacer una carrera importante, a fuerza casi totalmente de intriga; y se abrió paso hasta una altura tal, que una vez, en ausencia del rey Jacobo, llegó incluso a representar el papel de monarca en Londres. Después... se trastornó. No es posible comprender este aspecto de Bacon sino tomando en cuenta su propia filosofía moral, aunque él mismo la expresó con cautela, examinándola a la luz de esa filosofía del inescrupuloso caballero del intelecto que acabamos de analizar, y que se encarna en los tres tipos shakespearianos que hemos discutido con el lector.

Volvámonos ahora en otra dirección. Examinemos esos personajes shakespearianos en quienes se refleja la primaveral, pero infinitamente melancólica "desgracia del ingenio" que afectaba al mundo en esa época.

En el sentido de lo que podría denominarse *observaciones científicamente psicológicas* acerca de la razón, Shakespeare tuvo predecesores y contemporáneos. En el terreno del intelecto *activo*, tuvo en Maquiavelo un mentor espléndidamente concentrado.

En el caso de los tipos contemporáneos, el papel de Maquiavelo pudo haber sido jugado por Montaigne; es significativo que la aparición de esta razón contemplativa y hondamente triste, teniendo la simpatía ilimitada, aunque melancólica del autor, se vincule en Shakespeare con una tendencia a contrastar los principios filosóficos "pastorales" con la hipocresía de la vida cortesana; una tendencia que caracteriza también a Montaigne.

En su obra *La sagesse de Shakespeare et de Goethe*, Ber-

thelot intenta demostrar que Shakespeare, en general, pagó un tributo muy considerable al predicar la elegante sencillez de la vida en contraste con la arrogancia y el lujo vano; pero ésta fue la significación esencial de todos los estados de ánimo pastorales de los siglos XVI, XVII y, en parte, XVIII. Como quiera que sea, la comedia de Shakespeare *Como gustéis*, es, diríamos, la pieza fundamental dedicada exclusivamente a la filosofía de lo pastoral.

Con todo, no es esta inclinación particular de Shakespeare lo que nos interesa. A decir verdad, ni siquiera consideramos que Shakespeare defendiera el espíritu pastoral con ninguna vehemencia muy especial en esta comedia. Nos interesa, en cambio, uno de los personajes más importantes, aunque no más activos de la pieza: el melancólico Jacques.

Varias veces se menciona a Jacques como melancólico, y esto es significativo. El mismo procura definir la razón de esta melancolía, y lo hace de un modo especial, semiburlón. Una de sus características generales consiste en que presenta en una forma irónica, bromista, su elevada sabiduría y sus descubrimientos sobre la mente, que difieren hasta la paradoja de la perspectiva del hombre con perspicacia supuestamente común.

Así define Jacques su género de melancolía: "No tengo la melancolía del erudito, que es emulación; ni la del músico, que es fantástica; ni la del cortesano, que es orgullosa; ni la del soldado, que es ambiciosa; ni la del abogado, que es política; ni la de la dama, que es bella, ni la del amante, que es todo esto, sino que es una melancolía mía propia, compuesta de muchos elementos, extraída de muchos objetos y, en verdad, de la variada contemplación de mis viajes que, frecuentemente rumiada, me envuelve en una muy graciosa tristeza".

Jacques no quiere ocultar de los demás estas tristísimas conclusiones, pero sabe que no lo comprenderán de inmediato. Y lo acosó el deseo de ponerse el traje abigarrado y actuar como un bufón, que tiene el privilegio de hablar en paradoja. Este "puede usar su locura como disfraz y, bajo esa apariencia, lanzar su ingenio".

¡Ah, ojalá fuera yo un bufón!

exclama Jacques.

Estoy ansioso de un sayo abigarrado.

.....

*Es mi único aderezo,
a condición de que desembaracéis vuestro sano
juicio
de esa opinión que comienza a arraigar en él
de que soy un sabio. . .*

.....

*Investidme de un sayo abigarrado; dadme permiso
para decir lo que pienso, y os purgaré de arriba a
abajo
el cuerpo infecto de humores, del mundo
corrompido,
si las gentes quieren aceptar con paciencia mi
medicina.*

.....

*El mundo entero es un teatro,
y todos los hombres y mujeres simplemente
comediantes. . .*

*En fin, la última escena de todas,
la que termina esta extraña historia llena de
acontecimientos,
es la segunda infancia y el total olvido,
sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada.*

Esto deja en claro que el melancólico Jacques no considera al mundo como un inválido incurable. Ve simplemente que el mundo está gravemente enfermo, y cree que la Razón, habiendo diagnosticado la enfermedad, puede curarla diciendo la verdad, aunque tenga que ponerse ropas de bufón.

Buscando el paralelo más exacto de ese mundo, Jacques lo halla en el teatro.

No citaremos todo su maravilloso monólogo:

*El mundo es un escenario,
y todos los hombres y mujeres, meros actores. . .*

Sino únicamente el final:

*Ultima escena,
que pone fin a esta extraña y accidentada historia,
es la segunda infancia y mero olvido
sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada.*

Queda así muy clara la base de la interpretación del mundo que da Jacques. Es una repetición no teórica, sino práctica del famoso dicho oriental: "Quien aumenta la sabiduría aumenta el aburrimiento".

El mundo está ordenado de tal modo que sólo puede representar el propio papel con entusiasmo y placer quien no advierte hallarse en un escenario. De lo contrario, la fugacidad de todo lo que existe, la falta de objeto de todo lo que ocurre, envenenará todo el acto y todo el papel.

Falta saber si, teniendo esa verdad para revelar al mundo, es posible abrir los ojos de éste al hecho de que es *un sueño*, de que es *una farsa*, y en qué medida se lo puede corregir.

Es evidente que la cura sólo puede residir en que la gente adopte una actitud budista y deje de asignar importancia a la juventud, a la belleza, a la ambición, al honor, a la victoria, al éxito. Todo esto debería presentarse a la gente marcado por la mutabilidad.

En las obras de Francis Bacon pueden hallarse amargos aforismos en este mismo espíritu. Tiene algo en común con Montaigne, a quien conoció. Sin embargo, esas palabras no son típicas de él. La hipótesis de que Bacon es autor de Hamlet es ridícula. Pero es indudablemente cierto que Bacon es un espíritu afín a Hamlet.

¿En qué detalle difiere Hamlet de su prototipo Jacques? Pues... en cuanto Hamlet no carece de maquiavelismo, de intelectualismo. Es un príncipe talentoso, un príncipe humano, un príncipe-soldado. No es sólo "un hablador"; es un soldado. (Este es el aspecto de su carácter que sedujo a Akimov en su paradójica versión, en el teatro Vajtango¹).

Y bien, basta releer las famosas palabras de Hamlet al final del tercer acto:

*Hay pliegos sellados, y mis dos compañeros de
estudios,
de quienes me fío como de áspides con aguijón,
son portadores de órdenes. Están encargados de
barrerme el camino
y conducirme a la perdición. Pero dejadlos,
que será muy divertido hacer saltar al minador
con su propio hornillo, y mal irán las cosas
si yo no consigo excavar el suelo unos palmos
más abajo de su mina y hacerlos volar hasta la luna.
¡Oh! , nada hay tan delicioso como ver en una
misma línea
chocar un ardid contra otro ardid.*

No hace falta señalar que estas palabras pudieron haber sido pronunciadas por Ricardo III, por Edmundo o por Yago.

Siguiendo ese camino, Hamlet podría no sólo haber sobrevivido, sino que bien podría haber salido victorioso. Pero esa perspectiva no le habría dado placer alguno, ya que sabe que "el mundo es una prisión" con muchos confines, guardianes y mazmorras, y "Dinamarca es una de las peores".

Su mente aguda penetra en todas las imperfecciones del mundo. Pero comprenderlas implica poseer algún tipo de ideales elevados con los cuales compararlas. Y en efecto, Hamlet sueña con un mundo que haya sido enderezado de algún modo, un mundo de gente honesta, relaciones sinceras, pero no cree que ese mundo llegue a ser nunca realidad en los hechos.

Hamlet respeta a su amigo Horacio sobre todo por su honestidad y firmeza de carácter, es decir, por su capacidad de soportar el insulto con dignidad. Conmueve a Hamlet su encuentro con la hueste de Fortinbrás.

*No me faltan, para exhortarme,
ejemplos tan patentes como la tierra;
dígalos, si no, esta hueste tan imponente,
conducida por un príncipe joven y delicado,
cuyo espíritu henchido de divina ambición
le hace mohines al invisible éxito,*

*aventurando lo que es mortal e incierto
a todo cuanto puedan osar la fortuna, la muerte y
el peligro,
tan sólo por una cáscara de huevo.*

al morir, Hamlet no olvida a Fortinbrás:

*¡Oh! me muero, Horacio.
El activo veneno subyuga por completo mi espíritu.
No puedo vivir lo bastante para saber nuevas de
Inglaterra,
pero auguro que la elección recaerá en Fortinbrás;
tiene a su favor mi voz moribunda.*

Son éstas las personas a quienes Hamlet está dispuesto a respetar. Le parece que ellas viven el tipo de vida que le habría sido adecuado.

Tan conocido es el soliloquio "Ser o no ser", que parece innecesario citarlo aquí entero; pero es absolutamente esencial someterlo a cierto análisis en este aspecto particular.

Dejemos de lado las dudas de Hamlet en cuanto a que un hombre puede arriesgar el suicidio sin estar seguro de lo que le aguarda después de la tumba. Esta es una cuestión especial que no nos interesa por ahora. Nos interesa saber cómo ve Hamlet esta vida. Pregunta:

*¿Qué es más levantado para el espíritu;
sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna
o tomar las armas contra un piélago de calamidades
y, haciéndoles frente, acabar con ellas?*

Y señala que el destino de los vivos es "dolor" y "mil achaques naturales":

*¡Morir! . . ., dormir; no más!
¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar
del corazón
y a los mil naturales conflictos
que constituyen la herencia de la carne!*

Y más adelante elabora con mayor claridad este pensamiento, diciendo:

*Porque ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes
del mundo,
la injuria del opresor, la afrenta del soberbio,
las congojas del amor desairado, las tardanzas de
la justicia,
las insolencias del poder y las vejaciones que el
paciente mérito
recibe del hombre indigno, cuando uno mismo
podría. . .*

Y así sucesivamente.

El primer descubrimiento que hizo la mente de Shakespeare al despertar, fue la existencia de tiranía, la ausencia de derechos.

No es éste el lugar para entrar en la cuestión de qué capas sociales se proponía mostrar Shakespeare. Basta con haber determinado que el primero y más repulsivo aspecto de la vida que la razón descubre es la profunda contradicción entre la idea de justicia y la realidad, que se comprueba sometida a la tiranía. Lo que sigue son las quejas morales de Hamlet, más abstractas. Todo puede reducirse a una sola idea: que existen personas muy malas, despreciables, indignas, quienes, debido al modo en que está organizada la sociedad, tienen poderes, están en situación de oprimir a otros, de menospreciar a otros; que el mundo está constituido de modo tal que los mejores, los dignos, nobles e inteligentes, son empujados contra la pared.

No hace falta decir que tal actitud era aceptable no sólo para algunos de los *descontentos*, es decir, para ciertos representantes de la juventud dorada de la vieja aristocracia que se sentía oprimida bajo la monarquía de clase media de Isabel, sino también para una parte de esa misma intelectualidad que representaba al talento, que representaba a los que se dedicaban al arte, y de cuya carne era carne Shakespeare.

Para la juventud dorada, por un lado, en la medida en que toda su clase resbalaba en la superficie de la vida y no podía

ver por delante sino algo parecido a la ruina; por otro lado, para la intelectualidad de clase media, que había despertado a la vida hacía poco, el mundo circundante había quedado súbitamente despojado de ilusiones (e incluso para estos recién despiertos no parecía haber solución); y fue en ese momento que apareció la idea del suicidio. Si aceptaban seguir viviendo, lo harían solamente vestidos de luto, debido a la imposibilidad de llamar buena a la vida o de volverla buena.

El verdadero sentido del monólogo se nos hace manifiesto si lo comparamos con el *Soneto LXVI*, escrito más o menos en la misma época, donde Shakespeare avanza los argumentos básicos de Hamlet, pero esta vez en su propio nombre:

*Fatigado de todo esto invoco el descanso de la muerte
viendo el mérito nacer mendigo,
y la miserable nulidad rebosante de alegría,
y la más pura fe indignamente violada.
Y el dorado honor vergonzosamente mal colocado,
y la castidad virginal brutalmente prostituida,
y la justicia perfecta, en injusta desgracia,
y el poder destruido por una fuerza coja.
y el arte amordazado por la autoridad,
y la tontería —en son doctoral— censurando al
talento,
y la ingenua lealtad mal llamándose simpleza,
y el bien, cautivo, sirviendo al mal, su señor.
Fatigado de todo esto, quisiera abandonar el mundo
si, al morir, no dejara solo a mi amor.*

Aquí se nos presentan con especial claridad las razones de la tristeza de la inteligencia despierta.

Todo está patas arriba. Horribles máscaras ocupan altos sitios. La verdadera fuerza, la verdadera modestia, la verdadera sinceridad, el verdadero talento, nada de esto es valorado, y no hay la menor esperanza de enderezar las cosas.

Es posible que Shakespeare, en la época del complot de Essex, haya acariciado alguna absurda esperanza de que esta conspiración impráctica, con su programa tan indefinido, pu-

diera haber traído alguna mejora; pero sin duda la aniquilación de este complot pudo haber sido la causa de ese terrible desencanto que dejó una huella tan honda en el segundo período de este gran poeta mundial.

Bacon conoció la corte *isabelina*. Conoció también la corte *jacobita*. Tuvo una aguda experiencia personal de las injusticias en esas dos cortes y en el mundo contemporáneo en general. Tampoco él, a decir verdad, estaba a salvo de cometer injusticias similares cuando se presentaba la ocasión; pero fue amigo de Essex y estuvo cerca de la conspiración, aunque se admite que de manera bastante extraña.

Cuando conozcamos mejor la supuesta moralidad mundana de Bacon, veremos en ella rastros de ese desengaño y esa tristeza que tanto inquietaban a la sociedad. Sin embargo, se puede afirmar categóricamente, que Bacon, aunque su tipo se relaciona con el de Hamlet (porque es igualmente intelectual, ya sea como intelecto activo o analítico), representa, no obstante, un tipo muy distinto. Y quizá, para acercarse un poco más a él, sea esencial recurrir a otra figura más de la galería shakespeariana de sabios; la figura más madura y última, el héroe de *La Tempestad*: Próspero.

Próspero es un erudito, un sabio, munido de un libro mágico y de un bastón mágico, cuyo poder le permite controlar las fuerzas naturales.

Próspero tiene mucho en común con Bacon.

Mediante la inventiva, mediante la investigación científica, el hombre obtiene gran poder sobre la Naturaleza. Bacon busca ese libro mágico, esa sustancia. Si niega la antigua magia, es porque ésta es falsa. Al mismo tiempo, propende llamar "nueva magia" al poder del conocimiento técnico que el hombre alcanza mediante la ciencia aplicada. A través de su propia Academia peculiar, Bacon pasa a la Atlántida utópica. Bacon es, en realidad, una especie de Próspero.

Casi se puede creer que Shakespeare conoció algunos de los sutilísimos argumentos de Bacon. Así resulta fácil, por ejemplo, explicar a Ariel como encarnación de lo que Bacon denomina "forma", una concepción a la cual volveremos a referirnos. El poder de Próspero sobre Calibán representa, al mismo tiempo, su poder sobre los elementos inferiores de la Naturaleza.

za sobre la gente común en general y sobre los *nativos* de las colonias en particular.

Sin embargo, Próspero no es tanto desdichado como indiferente a la dicha, a la cual no da importancia. Ni siquiera desea deleitarse en su venganza contra sus enemigos. Ni siquiera desea ver establecido en la tierra algún orden aceptable. Es cierto que resuelve los asuntos de quienes seguirán viviendo, o al menos mejorar su suerte. Pero lo que más le preocupa es deshacerse de su poder lo antes posible y buscar el retiro. No le parece que valga la pena gobernar el mundo. No odia al mundo; simplemente sabe lo que vale. Ya está harto de este "espejismo".

*Esos actores,
como os había prevenido,
eran espíritus todos y se han disipado en el aire,
en el seno del aire impalpable;
y a semejanza del edificio sin base de esta visión,
las altas torres, cuyas crestas tocan las nubes,
los suntuosos palacios, los solemnes templos,
hasta el inmenso globo, sí, y cuanto en él descansa,
se disolverá, y lo mismo que la diversión insustancial
que acaba de desaparecer, no quedará rastro de ello.
Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños,
y nuestra corta vida se cierra con un sueño.*

Este es el mensaje de la sabiduría idealista y pesimista de Shakespeare.

Habiendo pasado por una etapa de enamoramiento con el mundo; habiendo pasado por la amargura de la lucha contra el mundo, ha llegado a cierta reconciliación con él; pero se reconcilia sólo en la medida en que ha comprendido todo el alcance de su vanidad.

Menos mal que la vida no es eterna. Menos mal que todo pasa. Menos mal que vendrá la muerte. Menos mal que hay un final. En estas condiciones, aún es posible conservar el sitio en este teatro por un tiempo.

No hace falta decir que tal estado de ánimo no es el *comienzo*, ni el *fin* de la sabiduría humana, sino que caracteriza

a una clase. En esa época, cuando las clases medias en su conjunto se estaban convirtiendo en la encarnación de la avaricia, la hipocresía y el puritanismo, Shakespeare, gran portavoz de una aristocracia *déclassée* y cambiante en proceso de transición hacia una clase de magnates burgueses, y representante él mismo de la clase de artesanos privilegiados que proporcionaban a la nobleza sus distracciones culturales, no podía ver luz entre las nubes que se acumulaban en lo alto. No prometía esa luz la monarquía que se estaba erigiendo sobre estas confusas relaciones sociales. No había salida. Las alternativas eran matarse o seguir refunfuñando interminablemente sobre la manera desdichada en que había sido hecho el mundo, o bien agradecer la mutabilidad en lugar de descubrir en ella motivos para la melancolía.

Para nuestro héroe, Bacon, la situación era distinta. En su sabiduría resuena una nota especial que no oímos en Próspero; que en Próspero está rota. Bacon se atiene con firmeza a una cosa: su libro mágico y su mágico bastón. Aquí se requiere una gran labor para discernir todos los métodos e invenciones de la ciencia.

Bacon rebosa de fe juvenil, feliz, chispeante, ingenua en la ciencia. Sabe que el orden social es injusto. Sabe que es necesario aceptar muchas cosas como inevitables. Y en general, tiene plena conciencia de diversos aspectos tenebrosos del mundo, pero no se fija en ellos. No está como Próspero, dispuesto a abandonar el bastón de la ciencia y la posibilidad de poder técnico simplemente porque siente o presume que "no hay nada más que penas y luego una vida clara".

No; Bacon excluye la "pena" y anuncia, ante todo y sobre todo: Con el método adecuado, adivinaremos los secretos de la Naturaleza, estableceremos nuestra autoridad sobre ella, y entonces será tiempo de echar otra mirada!

Desde esta perspectiva, se podría sostener que Bacon, gigante de la inteligencia, es inferior a los más altos gigantes de la inteligencia creados por Shakespeare, porque no logra penetrar en lo hondo de la locura e insatisfacción del mundo tal como realmente es en una sociedad de clases.

En este sentido, el pesimismo de Shakespeare, o la elevada resignación de Próspero, se alzan como una torre sobre la ca-

beza de nuestro canciller, mucho más prosaico y práctico. Por otro lado, Marx no hablaba en vano cuando dijo que la materia aún sonreía alentadoramente al hombre en Bacon, para quien aún se manifestaba llena de vida, hechizo y promesa. La fuerza de Bacon reside en su juventud, en su talento: lo principal no es que, armado de razón, avance como una serpiente y se arrastre hasta lo alto (pero quizá solamente para caer de nuevo al abismo), ni tampoco que, con los tristes ojos del hombre inteligente, vea lo mucho de triste que hay en la vida; lo principal es que la razón proporcione la fuerza y la capacidad para pasar a otro tipo de poder; al poder de la ciencia y del conocimiento técnico, sobre el cual cimentaremos nuevas formas de vida social. Allí, ante nosotros, se abren las más atrayentes perspectivas, casi ilimitadas, hacia las cuales llamó.

Y como en las obras de Shakespeare no hay un solo representante del intelecto en quien esta nota predomine, ni siquiera suene con especial vigor, esto puede interpretarse como un indicio adicional de que Bacon no tuvo influencia directa en dichas obras.

Nos parece, sin embargo, que esta colorida excursión sirvió de algo, ya que en ella hemos encontrado gente parecida a Bacon entre los "caballeros del intelecto" en la gran galería de retratos de William Shakespeare.

1934

Jonathan Swift y "El cuento del tonel"

La sátira debe ser jovial... y colérica.

Pero ¿no hay cierta contradicción en este enunciado? ¿La risa no es bonachona de por sí? Cuando alguien ríe, es porque está contento. Si alguien pretende hacer reír a otro, hay que situarlo entre los que divierten, alivian y entretienen.

Swift dijo sobre él mismo: "No quiero entretener, sino irritar e insultar a la gente".

¡Esa sí que es buena! Si se quiere insultarnos, ¿para qué reír? ¿Por qué ser ocurrente?

Sin embargo, cualquiera sabe que en la risa hay algo más que un indicio de "diversión".

Hay un dicho común: *matar con risas*.

¿Cómo es posible esto? ¿Cómo puede matar a nadie algo tan *alegre* como la risa?

La risa no mata a quien se divierte, sino a aquel a cuyas expensas tiene lugar el regocijo.

¿Qué es la risa, desde un punto de vista fisiológico? Spencer ofrece una muy buena explicación de su índole biológica. Dice que toda nueva idea, todo nuevo hecho o tema, despierta el interés de una persona. Todo lo insólito es un problema que nos inquieta. Para tranquilizarnos, debemos reducir la nueva idea a otra ya conocida, para que deje de ser algo misterioso y, por consiguiente, posiblemente peligroso. Así el cuerpo humano, enfrentado con una combinación inesperada de irritantes externos, se prepara para cierto aumento en la actividad (dicho en términos reflexológicos, el cuerpo produce un nuevo reflejo condicionado). De pronto se hace evidente que este problema es imaginario, que no es sino un delgadísimo velo tras el cual reconocemos algo muy familiar y nada peligroso. Todo el problema, todo el *incidente*, carece de importancia; mientras tanto, sin embargo, uno se ha armado,

y movilizado sus facultades psico-fisiológicas. Esta movilización resultó innecesaria. No tenemos delante un enemigo formidable; hay que desmovilizar. Eso significa que la reserva de energía concentrada en los centros pensantes y analíticos dados del cerebro debe ser utilizada inmediatamente, o sea que debe ser desagotada por los canales que prescriben los movimientos del cuerpo. Si la irradiación de energía resultante es débil, el movimiento será insignificante; una sonrisa que roza los labios. Si se ha acumulado más energía, habrá una convulsión del diafragma, y a veces incluso la risa convulsiva sobre la cual decimos: "aullar de risa", "chillar de risa", "desternillarse de risa". Esto ocurre especialmente cuando toda una serie de soluciones inesperadas a problemas aparentemente serios produce una cantidad de reacciones correspondientes.

Debe observarse además que la convulsión del diafragma que, de paso, produce también el sonido de la risa, es al mismo tiempo una expulsión convulsiva y forzada de aire (y, por lo tanto, de oxígeno) de los pulmones; según Spencer, esto es una nueva "válvula de seguridad". Esto reduce la oxidación de la sangre y, por consiguiente, la actividad de los diversos procesos cerebrales, de modo que la risa, desde este punto de vista, es nuevamente un medio peculiar de desmovilización.

Queda ahora muy claro por qué la risa es una experiencia alegre y placentera. Uno estaba preparado para la tensión y... en cambio, se desmovilizó. Y después volvió con rapidez a un estado de equilibrio. Cualquier risita bonachona demuestra que, en este momento, no se tienen enemigos serios. Quien ríe de manera complaciente evidencia que cree haber logrado una fácil victoria sobre algunas dificultades.

Ahora bien; un satírico es, ante todo y sobre todo, un agudísimo observador, que ha notado en la sociedad varios rasgos repugnantes que plantean un problema para ustedes. Ustedes, sus lectores, su público, no ven todavía esos rasgos repugnantes, o no les prestan suficiente atención. El publicista, que escribe en tono serio señalando esos males, ve en ellos un obstáculo importante y grave para el curso normal de las cosas. En cierto modo, los utiliza para asustar. Un satírico difiere del publicista "serio" en cuanto quiere hacer que el lector se ría de esos males aquí y ahora, es decir, darle a en-

tender que el vencedor es él, que esos males son miserables, débiles, y no merecen atención seria; que está muy por debajo del lector, quien puede reírse de ellos, dada su gran superioridad moral.

El método del satírico es, entonces, atacar al enemigo, mientras, al mismo tiempo, lo declara ya derrotado y lo convierte en un hazmerreír.

Esas bromas gustan. Porque si nos reímos de alguien, quiere decir que su fealdad, sus peculiaridades, no suscitan nuestro temor ni otra forma de "reconocimiento" positivo o negativo. Intuimos así nuestro propio poder. Riéndonos de otro, nos reconocemos mejores que él. De paso sea dicho, éste es el terrible poder que tiene el origen del método utilizado con tanto éxito por Gogol en su *Inspector general*: "¿De quién se ríen? ¡De ustedes mismos!" Esto significa: todo lo mejor que hay en vosotros, despierto por mí, se ríe de vuestros peores rasgos como de algo feo, pero lastimoso.

El satírico anticipa la victoria. Dice: "Riámonos de nuestros enemigos; les aseguro que son deleznable y que somos mucho más fuertes que ellos".

Por eso la risa puede matar. Si un publicista llama a combatir contra el enemigo, esto no quiere decir que el enemigo haya sido ya eliminado. Este podría incluso resultar más fuerte. Pero si llama a ridiculizarlo, quiere decir que se lo ha juzgado definitiva e irrevocablemente como algo derrotado, como algo que puede ser tratado con escarnio.

La risa homérica, un tono victorioso verdaderamente salvable, indica una victoria absoluta y lograda con facilidad.

Pero ¿por qué debe ser colérica la sátira (y si no es colérica, no sirve)?

Esta es precisamente la cuestión, ya que la sátira solamente finge que el enemigo es muy débil. Solamente finge que basta con burlarse del enemigo, que éste ya está, podría decirse, vencido y desarmado. Pero la sátira no está nada convencida de que así sea. En la mayoría de los casos, además, el satírico está tristemente convencido de que el mal desafiado por él es muy formidable, muy peligroso. Trata solamente de alentar a sus aliados, sus lectores. Procura solamente desacreditar por adelantado al enemigo con una muestra peculiar de jactancia:

te daremos una tunda, nos das risa y nada más. Cuanto menos éxito tiene, más colérica se vuelve la sátira. La risa, en lugar de ser victoriosa, homérica, se vuelve sarcástica, se convierte en una serie de ataques acerbos, mezclados con una cólera extrema. El sarcasmo es el intento de presentarse como vencedor sobre algo que no está vencido, ni mucho menos. El sarcasmo es la flecha de la risa lanzada, no desde arriba, como la flecha de Febo a Pitón², sino desde abajo.

Pero ¿cómo es posible esto? ¿Acaso los satíricos no son sino muchachos descarados, jactanciosos insolentes, que engañan a la raza humana y pretenden convencerla de la insignificancia de algo que, en realidad, es importante?

No; la cuestión es más sutil. Un satírico vence, en verdad, al objeto de su burla; pero lo vence sólo en teoría. Su superioridad moral lo convierte en un vencedor. Si un satírico tuviera la fuerza física necesaria, además de intelecto y elevadas emociones, podría realmente derrotar a su enemigo con toda facilidad y reír triunfalmente. Pero lo malo es que Pitón no "cayó, retorciéndose, muerta", porque nuestro Apolo no tenía todavía un arco lo bastante potente, ni una flecha lo bastante afilada.

La sátira es una victoria moral, a falta de victoria material.

Es obvio entonces que la sátira alcanzará su mayor significación en una época en que una clase o grupo social en evolución, que ha creado una ideología considerablemente más avanzada que la ideología de la clase dominante, no se ha desarrollado todavía en la medida que le permita vencer a su enemigo. En esto reside realmente su gran capacidad de triunfar, el desdén hacia su adversario y su temor oculto hacia él; en esto reside su *veneno*, su asombrosa energía para odiar y, con mucha frecuencia, el pesar que rodea, como un negro marco, las imágenes brillantes y vivaces de la sátira. En esto reside la contradicción de la sátira; en esto reside su dialéctica.

II

¡Swift! Su nombre mismo tiene algo de satánico. Algo que sisea, que silba. Algo que hace recordar el silbido de *Mefistófeles* en la ópera de este nombre de Arrigo Boito, especialmente en su versión por Chaliapin, donde aquél protesta

burlonamente contra la fuerza desdenada, pero dominante. Probablemente no haya ninguna otra figura en la historia que encarnara tal ingenio magnífico y elemental.

Rodean a Swift chispeantes olas de risa. Mediante el poder de su ingenio, obligó a los nobles y ministros a respetarlo y admirarlo. Mediante el poder de su ingenio, logró que todo un pueblo, el pueblo irlandés, lo venerara como su gran protector. Mediante el poder de su ingenio venció a los siglos y, en sus mejores obras, disputa con los más grandes escritores de generaciones posteriores el título de autor más leído.

Al mismo tiempo, sin embargo, la suya es una de las figuras más tristes, más desdichadas y trágicas de la historia mundial. Las "lágrimas ocultas al mundo" que acompañaban su risa, le quemaban el alma. Y ¿estaban realmente ocultas? Si las "lágrimas ocultas" de Gogol, cuya vida terminó en tan amargo desaliento, no fueron nada invisibles para un lector sensible, fueron tanto más evidentes en las obras de Swift. Su jovialidad sin límites, engendrada por su gran superioridad intelectual sobre los elementos sociales hostiles, era parte orgánica, parte química del dolor terrible, excesivo, torturante que le causaba el hecho de que su intelecto, lejos de ser el rey de la realidad, no fuera a menudo más que su indefenso vencedor moral y, como resultado de sus victoriosas batallas, su prisionero, estúpidamente rechazado y totalmente menospreciado.

Swift es la *desgracia* del ingenio. Su gran ingenio le causó gran desgracia. Hay buenos motivos para que se vincule su nombre con los de Gogol y Griboiedov, quienes también tuvieron su parte de desgracia a causa de su gran ingenio.

Pero ni Griboiedov ni Gogol fueron nuestro Swift ruso. Nuestro Swift ruso fue Saltikov-Schedrin.

Recuérdese su último y bien conocido retrato. Vemos en él un hombre flaco, de larga barba, las achacosas rodillas cubiertas por una manta. En sus ojos inteligentes hay angustia. La realidad había terminado por derrotarlo. La cara de un fanático, un santo, un mártir, nos mira lúgubremente. Pero éste fue el escritor más inteligente que haya honrado el suelo ruso; este es nuestro más grande autor satírico, que blandió su ardiente masa intelectual sobre los innobles cráneos de los monstruos de la reacción y del liberalismo; pero que había

quedado físicamente exhausto, consumido por la lucha contra la invencible estupidez.

Swift fue contemporáneo de Voltaire, un contemporáneo mayor que él.

Recuérdese la estatua de Houdon: Voltaire anciano, las manos impotentes y consumidas sobre las rodillas, envuelto en una capa informe, nos mira desde su demacrada cabeza, tan llena de astucia, ponzoña inteligente, y una combinación, magníficamente captada, de la sensación de que la batalla contra la estupidez ha sido ganada, y al mismo tiempo, la fatigada confesión de que la estupidez continúa.

III

En la época de Swift, en la época de Voltaire, la burguesía llegaba rápidamente al poder.

La burguesía, poderosa y rica, estaba destinada a triunfar. Su victoria estaba predestinada, además, a engendrar nuevos males, y una vez lograda, no colmaría las esperanzas que las masas depositaron en ella, y que ella suscitó falsamente.

Dado que la burguesía, en su ataque contra las antiguas clases dominantes, apeló también a las masas, adquirió brillantes ideólogos salidos de la intelectualidad pequeño burguesa, entonces en desarrollo (pero surgida recientemente).

El principal enfrentamiento político entre la burguesía y las clases dominantes durante el reinado de la reina Ana, tomó la forma de una lucha entre los dos partidos: *Tories* y *Whigs*³.

Swift no fue un *Tory* ni un *Whig*. Fue una personalidad excepcionalísima, arrastrada en la cresta de la ola liberal-burguesa, pero que sobrepasó en mucho sus horizontes y sus tendencias.

En realidad, no representó a la burguesía moderada y extremadamente rica que buscó expresión política en el partido *Whig*, sino a la pequeña intelectualidad pequeño-burguesa que no había encontrado aún respaldo suficiente en las masas, y que conducía un peculiar "romance desde lejos" con los pobres.

IV

Swift nació en una familia pobre, hijo de una viuda en muy

mala situación económica. Tal vez no habría sobrevivido la infancia, de no haber sido por una nodriza que lo quiso mucho y lo mantuvo durante dos años, habiendo obtenido permiso para ello de su madre indigente.

Sin embargo, el pobre muchacho tenía parientes ricos. Fueron ellos quienes lo alimentaron y vistieron. Le posibilitaron concurrir a la escuela y, más tarde, a la universidad; así fue convirtiéndose en un intelectual proletario sin hogar, indigente.

En la universidad fue conocido como estudiante nervioso, inestable y no precisamente empeñoso. Lo cierto era que lo consumía una ira impotente, ira ante el contraste entre los maravillosos dones de los que se sentía poseedor y la irremediable pobreza que convertía la vida en una desdicha.

Los violentos choques interclasistas estaban destruyendo el antiguo modo de vida establecido y despertando a una gran parte de la población, que se esforzaba por orientarse entre la confusión y buscaba en la palabra escrita un modo de expresar sus aspiraciones, indignación y simpatías. Como aún no había prensa diaria, panfletos semilegales actuaban como voz de las masas que despertaban. Se mantenía en secreto el nombre de los autores, y con frecuencia los impresores eran sometidos a terrible castigo por imprimirlos.

En estos panfletos —y en las primeras revistas subsiguientes, habitualmente satíricas, y que tuvieron eco en las publicaciones similares de la época de Catalina la Grande, en Rusia—, el *Ingenio* trató de tomar las riendas, procuró establecer su clara argumentación y la sencillez de su burla en oposición a las demás clases sociales.

Gradualmente, el *Ingenio* obtuvo cada vez más admiradores y partidarios. Los hombres más inteligentes fueron atraídos al gobierno, mientras quienes tenían el poder trataban de aparentar inteligencia. La intelectualidad comenzó a ejercer una definida influencia en la sociedad; los ministros empezaron a posar de intelectuales.

Después de diplomarse, Swift fue empleado por uno de esos ministros, que estaba sumamente orgulloso de su propia inteligencia: el conocido diplomático Sir William Temple. La vida a su servicio implicaba un terrible insulto para Swift, a quien

exasperaba su situación de dependiente explotado. Varias veces abandonó a su patrón, pero siempre volvía. Por último decidió convertirse en modesto pastor en el poblado de Laracor, Irlanda, donde escribió su primera obra maestra: *El cuento del tonel*.

De regreso en Londres, escribió un ingenioso panfleto y varios artículos en el *Tattler* de Steele, bajo el seudónimo de Bickerstaff, y pronto llegó a ser uno de los más destacados periodistas.

Durante el período inicial de su actividad política, Swift fue considerado un *par* del partido *whig*, pero cuando éste perdió poder y la reina Ana, influida por su nueva favorita, Lady Masham, llamó a los *tories*, encabezados por Harley y St. John, Swift abandonó a sus anteriores amigos y se pasó del lado del nuevo gobierno. Pagó cara su 'traición', porque muchos de sus amigos lo atacaron con violencia. Sin embargo, él se consideraba muy por encima de las miserables disputas entre ambos partidos y anhelaba un poder que pudiera utilizar "para el bien de Gran Bretaña".

Swift alcanzó el punto más alto de su carrera cuando gobernaba Harley y, más tarde, Bolingbroke.

Hay una descripción de cómo solía presentarse; imponente y orgullosa figura, alta la magnífica cabeza, lanzando fuego azul por los ojos, vestido de negro clerical, en los salones y recepciones ministeriales; y allí, rodeado por peticionantes, amigos y adulones, emitía juicios sobre diversas cuestiones, convencido de que los ministros, cautivados por su genio, nunca se opondrían a sus sugerencias.

Swift fue el verdadero jefe del gobierno *tory* durante tres años consecutivos. Ellos advertían muy bien que sin él, "rey de los periodistas", nunca podrían seguir gobernando. No obstante, Swift siguió siendo pobre. Nunca deseó riquezas y más tarde, como deán de la catedral de San Patricio en Dublín hasta el fin de sus días donó a los pobres un tercio de su modesto peculio.

Aunque el gobierno *tory* no había caído aún, Swift, cuya situación dentro de él se había deteriorado, se marchó a Irlanda. La muerte de la reina Ana, la ascensión de Jorge I y el firme dominio ejercido por Walpole —inteligente, pero cana—

llesco—, desalojaron a Swift de la escena política británica. De vuelta en su nativa Irlanda, los sufrimientos de su pueblo le causaron renovada impresión. Irlanda estaba sometida no sólo a opresión política, sino también a una explotación económica increíble. Se le prohibía exportar ovejas a Inglaterra, lana al extranjero, y se le imponía una moneda que era casi falsa. Difícil es imaginar todas las infamias que las avarientas nobleza y burguesía inglesas acumulaban sobre el misérrimo pueblo irlandés. Swift, a quien ya no interesaban el poder y los honores, y que ya no temía el peligro, se convirtió en defensor y portavoz de su pueblo. Sus *Cartas del trapero* fueron un ejemplo de publicismo audaz y lúcido. Se convirtió en ídolo de su pueblo, cuya voluntad de vivir despertó; se lanzó a la batalla en su defensa y obligó al todopoderoso gobierno británico a retroceder paso a paso.

Con todo, estas victorias parciales no satisfacían a Swift. Ahora, como nunca, sentía el gran abismo que separaba su intelecto, y su amor por su pueblo, de la negra realidad. Se volvió cada vez más pesimista. El más negro monumento de risa satírica y trágico dolor combinados fue un panfleto que escribió en esa época, titulado *Modesta proposición para impedir que los hijos de pobres, en Irlanda, sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público*.

Aquí, de manera contenida y sobria, Swift sugiere que los niños sobrantes sean utilizados como manjar para las mesas de los ricos, como "alimento por demás delicioso, nutritivo y sano, tanto guisado como asado, cocido o hervido".

Llegado al fondo de su más honda cólera, Swift lanzaba desde allí relucientes chispas de ingenio. Entonces comenzó a preparar un libro que alcanzaría fama mundial, y cuya versión levemente abreviada ha llegado a ser un clásico infantil, uno de los más entretenidos y alegres de la literatura mundial, *Viajes de Gulliver*; pero que, en realidad, era una sátira desesperanzada, lúgubre y desesperada, no sólo de la humanidad contemporánea sino, según creía Swift, de la humanidad en general. Swift, ya entrado en años, perdió a su amada Esther Johnson, su Stella. La vida amorosa de Swift fue tan insólita como misteriosa. Tenía una amistad muy íntima, una amistad mansa y amante tanto con Stella como con Vanessa (Esther

Van Homrigh), que nunca fue consumada por el matrimonio, pero que creó una situación algo peculiar, agotándolo mentalmente con esas relaciones oscuras, tan complejas.

Ahora, solo en su vejez, el triste Swift comenzó a hundirse cada vez más. La maldita realidad se vengó entonces de su intelecto. No mucho antes de morir, quedó senil, y murió siendo un mísero demente a los 79 años.

Multitud de irlandeses pobres rodearon su lecho de muerte. Alguien cortó los canosos rizos que enmarcaban la frente muerta del gran escritor y los distribuyó como reliquias de "nuestro benefactor".

V

En la introducción al *Cuento del tonel*, Swift revela con claridad su verdadero sentido.

Teniendo presente el *Leviatán* de Hobbes, vigorosamente materialista, Swift lo compara con una ballena que podía haber volcado un barco (la nación) de no haber sido distraída con un tonel (la religión, la Iglesia), que, según Swift, desvió a las fuerzas revolucionarias de atacar directamente al gobierno⁴.

En otras palabras, Swift parece decir: La tarea importante, verdadera, es arremeter contra el gobierno, contra el dominio de clase; pero esto es imposible ahora; en cambio, se nos permite un poco de librepensamiento en cuanto a la Iglesia, de modo que aprovechémoslo a fondo!

Recuérdese que Voltaire se encontró en una situación precisamente igual. Sin embargo, esta batalla menos peligrosa contra la Iglesia tuvo un valor definido, incluso comparada con la lucha contra la monarquía.

Swift la condujo de manera brillante.

El recurso que aquí utiliza, como en tantas otras obras suyas, es una exposición aparentemente muy seria de los absurdos de la vida, relatados con una sonrisa temblando en los labios. Un aguacero, una avalancha de ingenio se vuelca sobre el lector. A este respecto, pocas obras de la literatura mundial pueden compararse con *El cuento del tonel*. Recuérdense las magníficas páginas dedicadas a la filosofía del vestir, que más tarde sirvieron de base para la obra fundamental de Carlyle, *Sartor Resartus*.

El *Cuento del tonel* está construido de modo tal, que una brillante alegoría sobre la historia de las iglesias católica, anglicana y puritana en Inglaterra alterna con un portentoso ataque contra la literatura contemporánea.

En el primer caso, tenemos una ironía inimitable, donde destella un humor amargo y sin precedentes, en la cual se relata el cuento del Hermano Peter adornando su abrigo, y la cena donde se ridiculizan tan despiadadamente los misterios de la Comunión. La descripción de Pete y Jack nada deja que desear en la presentación de la hipocresía aviesa e ilimitada del clero católico y la prédica estúpida, fanática, ignorante y no menos hipócrita de los puritanos. Swift fue más moderado en su evaluación de Martin; pero también allí presenta un magnífico retrato del oportunismo *per se*, y en uno de los últimos capítulos, volviendo a Martin, lo cubre de ridículo por su indecisión.

Esta parte de la narración termina con una audaz aventura: un plan para establecer una original agencia de viajes hacia el otro mundo. En general, Swift no oculta su ateísmo.

Las digresiones con que Swift ataca a los escritores de su época son menos claras, pero no menos brillantes. Y el moderno lector, especialmente el moderno escritor, encontrarán aquí todo un arsenal de ingeniosidades y envenenados dardos.

Swift es obsceno con frecuencia. Le agradan las ingeniosidades basadas en el sexo y las funciones naturales del cuerpo humano. ¡Ay de aquel que por este motivo clasifique a Swift entre los pornógrafos!

El humanista Poggio, uno de los antecesores de Swift en este terreno (ya que en esa época Italia era más avanzada que Inglaterra), dijo que los grandes y alegres autores de la antigüedad utilizaron la supuesta obscenidad para hacer reír a sus lectores, mientras que los pequeños y soeces pornógrafos de su época la utilizaron para incitar la lujuria.

Sin duda alguna, las obscenidades de Swift nunca suscitarán la lujuria. El cristianismo vilipendió al animal en el hombre. Swift, influido a este respecto por el cristianismo, se complace en recordar al hombre su bestialidad. Las bromas indecentes de Swift cumplen siempre la función de un quemante látigo

de espinas, recordando al hombre que es prácticamente un simio, un *Yahoo*.

Swift no creía realmente en la longevidad de su *cuento*.

En la Introducción, dice:

“Ahora bien; a veces me entenece pensar que todos los pasajes respectivos que expondré en el siguiente tratado *perderán* toda actualidad y sabor con el primer cambio de la actual escena”. Pasa luego a exponer una serie de opiniones magníficas e ingeniosas.

No hay duda de que Swift fue muy avanzado para su época. Pero ¿no se debe esto a que reaccionó hacia las exigencias de su tiempo como un hombre cuya gran inteligencia recién despierta, pugnaba por dominar la vida? Su contemporaneidad a fines del siglo XVII y principios del XVIII lo convierten también en nuestro contemporáneo. ¿Acaso esta circunstancia no le reservará un sitio en las bibliotecas de las ciudades socialistas que ahora se están construyendo?

Una traducción rusa no identificada, antes confiscada por la censura zarista, sirvió de base para la presente edición. La traducción ha sido revisada y complementada con partes que simplemente faltaban de los pocos ejemplares conservados. Para conveniencia del lector, la *Disculpa* del autor ha sido colocada al final, ya que fue escrita posteriormente como argumentación contra los enemigos del *Cuento del tonel*.

Es así que el *Cuento del tonel* aparece ahora completo por primera vez en traducción rusa. (La traducción de V. V. Chuiko, publicada en 1884 en *Izvashchnaya Literatura*, tiene muchas inexactitudes, y es una versión sumamente abreviada de *Cuento del tonel*.)

El presente volumen tiene notas minuciosas.

1930

Heine pensador

No pretendo, camaradas, que en este breve artículo pueda resumir a Heine como pensador; esto sería tan difícil como poco eficaz. En realidad, Heine nunca creó sistema alguno; en cambio, ofreció al mundo gran cantidad de pensamientos separados y conjunto de ideas, cuyo resumen sistemático sería un inútil intento.

Quisiera definir, en cambio, el *tipo de pensador* al que pertenecía Heine. En mi opinión, no hallaremos la clave de las diversas facetas de su pensamiento hasta haberlo interpretado como un tipo definido de filósofo, típico de una época específica.

Heine es, ante todo, un artista, y posee los tres rasgos básicos de todo artista. De ellos, el primero es su insólita sensibilidad hacia su entorno, su índole insólitamente receptiva. El segundo es el rico y complicado método que utiliza para elaborar interiormente el material recibido de fuentes externas. El tercer rasgo, por último, es su capacidad de reproducir en sus obras, con un máximo de efecto, vividez y expresividad, todo lo que ha sido tomado de la realidad objetiva y luego elaborado y coloreado a través del temperamento subjetivo del artista. El segundo rasgo —elaboración interna del material— es, más que ningún otro, el que comparten el artista y el pensador; se lo puede observar en el análisis y síntesis emocional e ideológico, en la transformación de material objetivo en imágenes y en un nuevo sistema de conceptos.

En apariencia, el supuesto artista *puro* crea durante un estallido emocional; en realidad, esto significa que, para él, pensar en imágenes tiene significación decisiva.

Plejanov está en lo cierto al sostener que la creación artística no puede eliminar el pensamiento conceptual. Es posible, sin embargo, imaginar alguien cuyo sistema de conceptos lógicos predomina sobre su modo de pensar en imágenes emocionales.

En el primer caso, tenemos un *artista-pensador*; en el segundo, un *pensador-artista*.

Si encontráramos un hombre cuyos pensamientos estén totalmente desprovistos de imágenes (cosa tan inverosímil como la ausencia de pensamiento conceptual), nos acercáramos al tipo de *pensador puro*.

Heine es un artista-pensador. En él, *artista* y *pensador* se combinan magníficamente, de modo que, si se dividieran sus obras en varias categorías, su integridad interna no quedaría debilitada; la conciencia que brilla en las obras artísticas, incluso en aquellas puramente líricas, y la insólita brillantez de las imágenes, el apasionado sentimiento en cada página de sus obras filosóficas, evidencia que son hijos intelectuales de la misma personalidad.

El elemento que los une es uno de los rasgos fundamentales de Heine pensador: el *ingenio*.

El *ingenio* es el elemento de Heine.

Hay muchos "ingenios", y está en duda que Heine sea el primero; pero nadie negaría que ocupa un sitio destacado entre ellos.

El ingenio es la capacidad de reunir cosas distintas; y de diferenciar entre cosas similares. Heine lo expresó con mayor agudeza y sencillez: "El contraste, la hábil ligazón de dos elementos contradictorios". En otras palabras: hay *ingenio* cuando pueden unirse.

Si se acepta la fórmula de Heine, será necesario separar el ingenio como elemento dominante, del ingenio que cumple una función subordinada. Así, por ejemplo, la dialéctica está construida de modo tal que ve *unidad* donde superficialmente no hay más que contradicciones, y ve la *disparidad* en lo que parece elementalmente entero. Pero Marx, el gran dialéctico, se preocupó sobre todo por tratar de comprender la realidad objetiva con ayuda del análisis dialéctico; consideraba al ingenio, en el sentido limitado de la palabra —vale decir, una forma efectiva destinada a suscitar risa— como un factor subsidiario. A Heine le interesaban mucho menos los resultados objetivos de un enfoque sumamente ingenioso del problema; le interesaba sobre todo el efecto de la risa.

La risa surge cuando alguien obtiene una victoria fácil sobre

dificultades reales o imaginarias. Para Heine, en consecuencia, es sumamente importante crear una dificultad súbita, que obligue a detenerse un minuto y superarla; la victoria y hasta la dificultad misma pueden ser ilusorias, pero el triunfo de una mente radiante se manifiesta con tal gracia, que no se puede sino reír.

Dicho en general, la metafísica es la antítesis de la dialéctica y del ingenio. La metafísica establece ideas eternas. Se puede imaginar —mejor dicho, observar— una tendencia artística que piensa en *imágenes* completas, indivisibles; pero sería difícil para el arte expresar *ideas* eternas. El arte, como lo analizó brillantemente Hegel, nos ofrece ideas eternas en sus expresiones concretas. Una expresión concreta —por ejemplo, el reflejo del ideal humano en el Zeus de Fidias— es un objeto autónomo que, por sí solo y sin agregados, aspira a expresar cierta idea en su totalidad. En el gran arte realista de la antigüedad, las ideas son presentadas en su “expresión concreta”; la eternidad no destruye la transitoriedad; la integridad no es unidimensional, ni tiene un solo sentido.

El arte griego y romano antiguos procuraron reflejar la realidad objetivamente. Los artistas *naturalistas* buscaron el mismo efecto de otra manera. Pero examinando sus cuadros, se observa que los artistas naturalistas —materialistas mecánicos inconscientes— ven las cosas como si fueran siempre iguales a sí mismas. Un naturalista retrata un objeto en toda su estática finitud, creyendo lograr así una expresión más objetiva y adecuada. Al mismo tiempo, se le escapa la idea del objeto descrito, su esencia real.

Los *impresionistas* no son así. Los impresionistas no interpretan al mundo a través de la esencia de un objeto; no tratan de introducir en el ámbito de sus emociones algo que han descubierto en la esencia de aquél. Conciben al mundo mediante una subjetividad refinada, mediante lo que les parece esencial. Los impresionistas eligen lo subjetivamente esencial de modo que no coincide con lo “vulgarmente” esencial, perdiendo así su elegancia. Para presentar algún objeto o fenómeno, no se debe repetir lo que todos saben al respecto. No se debe pintar lo que todos pueden ver, sino únicamente los más sutiles fenómenos, que sólo el artista percibe y que deben servir como

clave del objeto mismo. Para que se logre esto, el sujeto —es decir, el artista— debe ser comprensible para un público más o menos amplio; de lo contrario, se limitará a “elegir formas selectas” que nadie entenderá y que no suscitarán reacciones. Cuanto más amplios sean los vínculos entre el artista impresionista y su medio, mejor para él. Al mismo tiempo, sin embargo, debe ser superior a su público en su sensibilidad para el detalle, en su capacidad de trabajar sobre un material y captar sus rasgos característicos. Dice Treplev, por ejemplo, en *La gaviota* de Chejov:

“Trigorin ya desarrolló plenamente sus métodos literarios; para él es fácil. . . . No le hace falta más que un gollete reluciendo sobre un dique, y la sombra de una rueda de molino de agua, y allí tienen ustedes una noche de luna”.

El impresionismo es muy cercano a la fórmula heiniana del ingenio: “ligar elementos contradictorios”; es característica de Heine lo incompleto de tal fórmula en cuanto subraya los contrastes artificialmente ligados, pero omite todavía la unidad real.

En este sentido, Heine tuvo mucho de *impresionista*. Al describir la realidad objetiva, busca con su brillante ingenio lo insólito, a veces también lo paradójico, y con ellos caracteriza al objeto dado. Con ingenio de pensador, hace lo mismo con los pensamientos: en cada ocasión procura hallar los aspectos originales e inesperados del objeto que describe, presentando así dicho objeto bajo una luz totalmente nueva.

En las obras de Heine el mundo es descrito en gran medida *subjetivamente*. Heine imparte a lo que describe un colorido emocional, que deriva de su estado de ánimo y que revela constantemente *su ego* en sus obras; o sea que proyecta en sus imágenes artísticas sus propios procesos internos. En toda la actividad creativa de Heine predomina lo subjetivo. No se puede decir, es cierto, que considerara al mundo como “yo y mis ideas”; pero a veces se acercó a esa posición.

En vida de Heine, dijo Moritz Veit:

“Heine nunca tuvo otra finalidad que él mismo: tanto le preocupó siempre retratar su propia personalidad, que nunca o muy pocas veces pudo elevarse por sobre sí mismo; se permitía todos los vuelos de la fantasía y tanto se aficionó a sí

mismo en este juego, que no pudo subordinar su talento a ningún objetivo más elevado”.

Heine era un escritor tan subjetivo, que el juego de sus emociones le impedía aspirar seriamente a una finalidad más alta.

Sigue diciendo su contemporáneo:

“Está muy lejos de una finalidad con valor propio, de una percepción exacta de los objetos y las personas, porque no valora sino aquello que le da placer y que ve a través de los cristales de su propia personalidad”.

Este extremo subjetivismo que se reveló en el impresionismo de Heine y su utilización del ingenio, tan característico del impresionismo, no fue peculiar en él sólo, por supuesto. Decía que el mundo estaba partido en dos y que la hendidura le atravesaba el corazón; pero lo dividido no eran el universo ni la humanidad, sino la sociedad alemana de su época; y la hendidura pasaba por la intelectualidad pequeño-burguesa. Todo el romanticismo era subjetivo, y los motivos de clase de esto son conocidos.

¿Cuándo puede tal o cual clase, tal o cual representante de una clase, cantar a la objetividad del mundo? Solamente cuando está de acuerdo con ella, cuando puede decirle su brillante sí. En la poesía de Goethe, el gigantesco representante de la burguesía hizo un enorme intento de decir este “sí” al mundo. Para ello descartó prácticamente todos los factores sociales, transfiriendo su atención a la Naturaleza, al estudio de la Naturaleza y el arte; y sobre los cimientos de la Naturaleza, el arte y, en parte, la ciencia, erigió el templo radiante de su *Weltanschauung*. La perspectiva goethiana del cosmos era más cercana a la nuestra que la de cualquiera de sus contemporáneos. Pero mantuvo su fe en la realidad sólo conciliando con todas sus imperfecciones, incluso con sus aspectos repugnantes, algo que no le resultó nada fácil. Para poder decir que el mundo era bello, para poder acatar sus leyes, Goethe tuvo que *renunciar* a muchas exigencias al mundo.

Goethe era un patricio burgués, cuya vida entera fue un proceso desagradable, y a menudo penoso, de fortalecer el vínculo entre la burguesía patricia alemana y la nobleza. Con tales aspiraciones sociales, resulta comprensible que Goethe se apresu-

rara a exclamar: ¡Orden ante todo; personalidad; sométete!

"Titanes, habéis comenzado muy bien; sin embargo, solamente los dioses pueden conducirnos a lo eternamente bueno y eternamente bello; dejadlos actuar. . . porque nadie debe tratar de igualarse a los dioses." (*Pandora*).

El objetivismo proletario formula así la tarea: nuestra vocación es comprender el mundo, no para poder interpretarlo, sino para poder *reconstruirlo*. Este es el mayor triunfo imaginable del objetivismo; pero en él entra también un elemento subjetivo. Esto significa que el mundo está todavía incompleto: lo aceptamos, pero solamente como problema, como material a moldear, y consideramos tener fuerza suficiente para *reconstruirlo*. Aquí intervienen potentes procesos creativos: la reconstrucción del mundo es una tarea arquitectónica de enormes dimensiones; al mismo tiempo, es una tarea objetiva, ya que exige un conocimiento exacto de la índole del mundo: nuestro material, nuestra propia base, el origen de nosotros mismos.

Para abordar el mundo de esta manera, sin embargo, es necesario pertenecer a la clase creativa que es capaz de *reconstruirlo*. Esto era inaccesible para Heine, quien tampoco podía seguir el camino de Goethe porque vivía en otra época, con un destino social diferente.

Tomemos la generación de la intelectualidad pequeño burguesa alemana de esa época; tomemos, ante todo, a Heine mismo: ¿podría haber llegado a la conclusión de que el mundo es hermoso?

El capitalismo, al destruir los cimientos del viejo ordenamiento económico, había engendrado ya su antagonista: el proletariado; pero la lucha recién comenzaba, y todavía no estaba clara la distribución de los adversarios ni el futuro. La burguesía de ese período eran aún demasiado débil para aniquilar al feudalismo, y transó de manera realmente vil con los *junkers*. Para Heine, un miembro pequeño-burgués de la intelectualidad, una persona sobre todo pensante y emotiva, la situación parecía especialmente deprimente y desesperada.

Por esto, sólo pudo decir del mundo que era perverso. ¡Qué podemos hacerle cuando no hay nadie con fuerza suficiente para *reconstruirlo*!

Subjetivamente, esta posición puede tener tres salidas: se puede creer que este mundo es *irreal*, que existe en alguna parte otro mundo que es el *verdadero*, al cual se puede tratar de aspirar; o se puede sostener que el mundo en general *no es un lugar serio*, que conviene tratarlo en broma y reírse de él; o se puede presuponer que el romántico está familiarizado con un mundo superior y puede, por consiguiente, contemplar la realidad con ironía: puedo reírme del mundo porque conozco a Dios. Y este mundo superior no siempre significa una existencia mística, extraterrena, sino que puede ser un *ideal* o una *utopía*.

Heine era ajeno al misticismo; por consiguiente, le quedaba la ironía. Su sonrisa era distorsionada, porque nunca pudo reconciliarse con la realidad; ansiaba apasionadamente destruirla.

Heine no pudo aceptar el objetivismo, que ofrecía un retrato lógico y, por lo tanto, conciliador de la realidad. En su reseña del libro de Menzel, lanza un demoledor ataque contra Goethe:

“El principio subyacente en la época de Goethe —la idea del arte— está desapareciendo; en su lugar se eleva otra época, con un nuevo principio, y empieza con una reacción contra Goethe. Este mismo acaso piense que el glorioso mundo objetivo por él creado con sus propias palabras y ejemplo se derumbará inevitablemente cuando la idea de arte haya perdido su predominio, y que nuevos espíritus enérgicos, elevándose de la nueva época —como bárbaros nórdicos irrumpiendo en tierras sureñas— arrasarán el mundo civilizado de Goethe y formarán en su lugar un reino del más primitivo subjetivismo”.

Y Heine *se regocija* porque nuevas fuerzas, como bárbaros nórdicos, irrumpirán en el mundo y crearán sobre sus ruinas “un reino del más primitivo subjetivismo”.

¿Cómo reacciona el proletariado ante esta concepción? El proletariado es el más agudo, más resuelto e implacable crítico del capitalismo, la fuerza que destruye al capitalismo. Nunca puede transar con la realidad capitalista. Pero su lucha no expresa desesperación; no busca una salida desatando fuerzas antisociales, destructivas. Opone al capitalismo su propia *perspectiva mundial creativa* y positiva. No se somete ante el mun-

do, sino que lo acepta como un problema a encarar, porque la clase obrera es una fuerza humana superior a todo lo que la ha precedido.

Junto con los románticos, Heine combatió contra el objetivismo clasicista. Pero el romanticismo, con su rechazo de la victoria en el mundo de la realidad, se desvió cada vez más hacia el otro mundo hasta adoptar el catolicismo. Por su parte Heine, especialmente cuando joven, consideró su subjetivismo como algo equivalente a la actividad social. El 28 de febrero de 1830 escribió a Vernhagen von Ense:

“Estoy convencido, sin embargo, de que la muerte de la ‘era del arte’ trae consigo también el fin de la época goethiana. Solamente esta era estetizante y filosofante, que dio al arte un sitio de honor, ha sido favorable para la influencia de Goethe; la era de la inspiración y de la acción no lo necesita”.

Según Heine, en los países de habla alemana se había iniciado la “era de la inspiración y de la acción”. Esto era pura ilusión. La “inspiración” de la intelectualidad alemana hirvió y comenzó a enfriarse precisamente por su incapacidad de darle aplicación práctica. Las verdaderas fuerzas revolucionarias crecieron fuera del movimiento alemán de liberación nacional y liberal. ¿Lo advirtió Heine? Más tarde, en 1842, en una carta a Laube, repitió la exigencia de acción y subrayó su significación social:

“Nunca debemos ocultar nuestras simpatías políticas y anti-patías sociales: debemos llamar al mal por su verdadero nombre y defender incondicionalmente lo bueno”.

Heine conoció a Lassalle en 1845, cuando ya casi no sentía ninguna “inspiración”; y sin embargo, lo cautivó este joven, este hombre íntegro, que irradiaba energía activa. Pero si esta energía metódica no se hubiera difundido al movimiento proletario, Lassalle se habría convertido simplemente en un abogado o profesor famoso, quizá un millonario. Al final de su vida, Heine vio claro el “ánimo de capitalización” entre ciertas “personas *metódicas*”; sin embargo, nunca advirtió la significación social en la actividad de Lassalle.

En 1843, en París, Heine trabó relación con Marx; conoció personalmente a muchos comunistas, de quienes habló con profundo respeto:

“Los dirigentes del Partido Comunista Alemán, todos más o menos clandestinos, y de quienes los más sólidos provienen de la escuela hegeliana, son grandes pensadores, dueños sin duda de las mentes más capaces y personalidades más enérgicas de Alemania. Estos sabios de la revolución, y los jóvenes decididos e implacables que son sus partidarios, son los únicos que, en Alemania, son dueños de sus vidas; a ellos pertenece el futuro”.

Heine vio el desarrollo de fuerzas revolucionarias dentro del capitalismo. Ya en 1833 había comprendido la significación revolucionaria de la dialéctica de Hegel; pero nunca logró captar la función histórica y creativa del proletariado.

No tuvo sino una idea muy general y vaga —una premonición, antes que un conocimiento— de algo que Marx y Engels vieron con perfecta claridad. Nunca logró captar la esencia del marxismo ni sentir el suelo firme bajo los pies. Tampoco comprendió nunca que, cuando no sirve a los intereses de un grupo de explotadores, sino de la clase obrera, el objetivismo, contra el cual combatía, adquiere rasgos que lo vinculan con el subjetivismo en un plano superior, que redundan en la más elevada forma de libertad individual. Heine creía que el colectivismo proletario amenazaría la libertad individual. En el proletariado revolucionario seguía viendo a los destructores de máquinas, y temía la aparición de ‘sinistros sujetos que, como ratas, saltarán desde los subsuelos del régimen existente’; temía que fuera destruida la cultura refinada, y que el arte y el talento serían derribados en todas partes al mismo bajo nivel. Esto explica la inseguridad con que se aproxima a la conciencia revolucionaria.

Una y otra vez hallamos en Heine este interrogante: ¿la revolución es el buen camino a seguir? Hablaba de las grandes hazañas de los revolucionarios franceses; pero admitía que no le habría gustado verlos vivir en su época, ni habría sido uno de ellos. Cada vez que recordaba su entrevista con Weitling —a quien Marx consideraba, pese a todos sus defectos, un precursor del pensamiento proletario—, confesaba que le resultó difícil encararlo, y que lo perseguía el ruido de cadenas que parecía acompañar a este presidiario perpetuo.

Este rasgo característico de Heine debe ser mostrado tam-

bién desde otro ángulo. Dijo en su panfleto titulado *Ludwig Börne*:

“Cuando se refiere a Goethe, como cuando se refiere a otros escritores, Börne revela su nazarena estrechez de criterio. Digo *nazarena* para evitar el uso de la expresión *judía* o *cristiana*, aunque para mí ambas significan lo mismo, no en el sentido de convicción religiosa, sino de índole. *Judío* y *cristiano* son palabras de sentido interrelacionado y opuesto al de *heleno*, que tampoco significa una raza definida de gente, sino un modo específico espiritual de pensamiento y enfoque, instintivo e inculcado al mismo tiempo. Con esto quiero decir que la gente se divide en judíos y helenos; en gente de perspectiva ascética, lúgubre y antiartística, y gente que es esencialmente feliz, floreciente, orgullosa y realista. Börne fue un nazareno total; su antipatía hacia Goethe derivaba directamente de su alma nazarena; un resultado directo es también su reciente exaltación política, basada en ese tipo de rígido ascetismo y ansia de martirio que se observan con tanta frecuencia entre los republicanos, y a los que se conoce como virtudes republicanas...”

El “heleno” es amo de la idea; pero la idea domina al “nazareno”.

El *nazareno* adquiere un carácter fanático y sectario, ya que es limitado por la idea que lo esclaviza. Desde el punto de vista de los partidarios de una idea definida, tal personalidad es totalmente coherente; pero en él no se encontrará ninguna libertad estética individual.

El “heleno” es muy distinto. Ser amo de una idea equivale, para él, a ser amo de una esclava; puede echarla o llamarla cuando quiere; él es el amo y ella su juguete; y cuanto más amo de ideas es alguien, más rica y plena es su personalidad, y más variada su perspectiva.

Como ven, Heine se resiste a pensar que alguien puede no estar esclavizado por una idea sin tratarla, sin embargo, como juguete suyo; que un hombre *puede estar imbuido de una idea que lo haga libre y espiritualmente rico*. Esto ocurre cuando la idea pertenece a la clase dirigente; y quien es miembro de esta

clase halla, en la fructificación de esta idea, la fructificación de su propia significación social.

Comprendo plenamente que los problemas ligados con la abolición de la contradicción entre el hombre como representante acabado de su clase y el hombre como individuo distinto no son de fácil solución, ni siquiera ahora. Pero sostengo que la auténtica sociedad proletaria encarnará en plenitud esta tendencia del desarrollo, que ya se ha establecido aquí en grado importante. Para la pequeña burguesía, especialmente sus miembros brillantes y talentosos, resultará difícil aceptar esto; y si aun ahora presenciásemos el conflicto entre la sociedad y los individualistas pequeño burgueses, cabe imaginar con qué acritud reaccionó Heine —una personalidad muy original, precisamente en el sentido pequeño burgués de la palabra— ante tal conflicto en las espantosas condiciones de la Alemania de su época.

De haber vivido en otra época, Heine podría haberse convertido en esteta y gozador; y podría haber establecido para sí mismo el verdadero ideal de su existencia: ser “amo de la idea”, disfrutar de la vida y vivirla “bajo una buena estrella”. Pero la época en que vivió fue terrible, y Heine el “heleno” tuvo que alzarse en armas contra su entorno; itan dominado estaba por la idea! Y pese a la exigüidad de su armamento, salió a la batalla una y otra vez, como David enfrentando a Goliath con una honda.

Sus armas principales eran su ingenio y su consumada risa. Su risa le reportó una victoria moral; con ella demostró que la vanguardia de la nueva clase en ascenso era ya superior, intelectual y socialmente, a la vieja sociedad, aunque sus fuerzas fueran todavía escasas para una victoria material. Esa risa se convierte fácilmente en lágrimas, en una risa de amarga ironía. Es, sin embargo, una forma de autodefensa contra un enemigo que es superior en vigor físico.

En tiempos de Heine, las fuerzas de la reacción tenían fuerza suficiente para infligir grandes golpes; por eso su risa se convierte a menudo en “humor fúnebre”; “el mundo es un sitio completamente repugnante, sobre todo en sus aspectos sociales; vencerlo es imposible; la estupidez triunfa, y aunque no podemos conciliar con ella, no tenemos fuerza

para derrotarla. Riamos, entonces, de este mundo repulsivo”.

Cuando en Inglaterra, en otros tiempos, los criminales eran conducidos al cadalso, consideraban de buen tono hacer bromas picantes y burlarse de los jueces y verdugos, sólo para demostrar que no tenían miedo. Esto contribuía a hacer más soportable su viaje final, pero no impedía que los verdugos los ahorcaran, en vez de ahorcar ellos a los verdugos. En la sátira social, ese “humor fúnebre”, como ya dije, tiene mayor significación; aquí indica no sólo la superioridad moral de quien ríe, no sólo sostiene su valor en una situación desesperada, sino que también tiene el efecto de convocar a otros para que continúen la lucha. De todos modos, no conduce a la victoria, sino a un sustituto de ésta; por eso siempre hay peligro de que esta risa se convierta en meras risotadas y perjudique a quien la utiliza; quien puede librarse de la trágica situación mediante la burla y seguir adelante aliviando de algún modo los conflictos de la vida, quedará privado del último incentivo para una verdadera lucha.

Todo esto permite hacerse alguna idea de la insólita fluidez de la *Veltanschauung* de Heine; una fluidez que es puesta de relieve en la obra del crítico francés Hennequin, *Heinrich Heine*, recientemente publicada. Quisiera reproducir las siguientes frases, donde es definida con elegancia y precisión la extraordinaria capacidad de Heine para pasar de un estado de ánimo a otro:

“El rasgo característico de su personalidad se revela en la extrema variabilidad de su índole, que lo obliga a dar todos los pasos consecutivos en el tránsito de un estado de ánimo a otro: del júbilo a la ironía, de la ironía a la desesperación, de la melancolía al humor, de la alegría a la seriedad, de la admiración al escarnio. Eran característicos de Heine los rápidos cambios, los súbitos movimientos de su alma, que contraponían y mezclaban tanto la alegría como la tristeza. . .

“Se manifiesta que Heine pudo experimentar sólo un sentimiento, que logró predominio y que constantemente procuraba atrofiar a los demás: cada excitación suscitada por la memoria y recogida por el sentimiento puede remontarse, por una senda misteriosa, a la misma fuente espiritual que condu-

ce, en último análisis, a una constante y triste meditación”.

La *verdruss*⁵ pasó cada vez más a primer plano. Y finalmente llegó a un punto en que, si se tocaba cualquier cuerda del carácter de Heine, la nota de meditación triste resonaba por sobre todas las demás.

Fue así que, a través de un humor chispeante, a través de fáciles triunfos en el ámbito del ingenio, a través del juego con las imágenes, Heine llegó al pesimismo; a un sentir pesimista hacia el mundo, si no a una perspectiva pesimista del mundo.

El brillante compositor Scriabin, como muchos artistas de este difícil período, también se dejaba llevar con facilidad por la extraordinaria felicidad que deparaba el libre juego con imágenes musicales; contraponía este romántico juego con imágenes a la deprimente realidad. Y llegó a preguntarse incluso si no era posible interpretar el mundo como creado por un *dios artista*.

También Heine se lo preguntó. Dijo en el libro *Le Grand*:

“ [...] qué bien confundido está el mundo; es el sueño de un dios ebrio de vino que abandonó sin previo aviso la divina asamblea y se echó a dormir en una solitaria estrella; y no sabe que también crea todo lo que sueña; y las imágenes soñadas toman a menudo formas locamente diversificadas; y a menudo formas absolutamente razonables: la *Ilíada*, Platón, la batalla de Maratón, Moisés, Venus, la catedral de Estrasburgo, la Revolución Francesa, Hegel, la nave a vapor, etc., son algunas buenas ideas en este sueño divino creativo...”

Estas son las extraordinarias contorsiones que experimentó este cerebro portentoso; todo por falta de verdadera perspectiva y voluntad sociales. La voluntad social de un individualista es igual a *cero*. Pero en el ámbito del humor, esta mente soberbia fue vencedora. El ingenio tuvo para él una significación excepcional, ya que era el único oasis donde aún podía respirar libremente. Su risa adquirió una insólita profundidad y significación social, precisamente porque no era una mera

risotada burlona, sino que estaba totalmente vestida de negro luto. Era un humor plenamente consciente de estar enfrentado con el triunfo del absurdo.

Sabemos que Marx reaccionó muy positivamente hacia Heine; comprendió las condiciones en que éste se halló, comprendió sus debilidades, que atribuyó a su soledad. Permítanme recordarles un solo episodio. Cuando Wilhelm Liebknecht contó a Marx que se había negado a ver a Heine en París, después de haberse enterado de que éste recibía una pensión de Luis Felipe y Guizto, Marx se enojó mucho con él, le dio una buena reprimenda y dijo que solamente un filisteo pequeño burgués podía razonar así; que con esas moralizaciones, Liebknecht no hacía más que castigarse a sí mismo, al privarse de conversar con uno de sus más sabios contemporáneos. Marx no era ningún pedante; nunca atacó a este poeta e individualista con reproches mezquinos, nunca lo negó totalmente al decir que muchos rasgos de Heine contradecían sus principios fundamentales. Y Marx tenía razón, por supuesto. Con todas sus desviaciones y aberraciones, Heine, como satírico, como pensador, como periodista y como prolífico corresponsal, fue un brillante aliado de Marx; como la caballería enemiga que las legiones romanas trasladaron a sus propias filas, aunque no confiaban plenamente en ella: no era muy segura, pero sí muy audaz y efectiva.

Este legado que Marx dejó en su conversación con Liebknecht nos ayuda a comprender la contribución que un genio como Heine podía hacer a la causa de la revolución.

Heine nos dio un enorme arsenal de argumentos fragmentarios y características victorias dispersas; nos mostró como un ejecutante virtuoso el desarrollo del pensamiento social alemán. Asimiló con gran percepción el elemento de la revolución, y llegó a ser su brillante representante, pese a que a veces vaciló al borde de un abismo de pesimismo y risa vacua. Y aunque a menudo habló de sí mismo como de un payaso, era, sin embargo, un destacado luchador que, de vez en cuando, prestó inestimables servicios no sólo a la revolución de 1848, sino también a la nuestra.

Pushkin escribió sobre él mismo:

*Mi nombre será honrado largo tiempo por mi pueblo,
cuyos nobles pensamientos inflamaron mi poesía;
en esta época cruel, canté la libertad
y reclamé piedad por los caídos.
La voluntad divina te ordena, oh Musa, obedecer;
no temas ofensa ni busques recompensa,
que el halago y el insulto te dejen indiferente,
y nunca hagas caso de los tontos.*

Gerschenzon ha intentado demostrar que este poema tiene un sentido irónico, y que Pushkin se reía de quienes imaginaban que el poeta combatía por ellos. Pero Pushkin no se reía sino de gente como Gerschenzon, a quienes llamó "tontos". Como paralelo al *Memorial* de Pushkin, les leeré *Enfant Perdu*, de Heine; estos versos indican la enorme significación que atribuyó al aspecto social de su actividad poética:

*Verlorner Posten in dem Freiheitskriege,
Hielt ich seit dreissig Jahren treulich aus.
Ich kämpfte ohne Hoffnung, dass ich siege,
Ich wusste, nie komm' ich gesund nach Haus.*

*Ich wachte Tag und Nacht—Ich konnt' nicht schlafen,
Wie in dem Lagerzelt der Freunde' Schar—
(Auch hielt das laute Schnarchen dieser Braven
Mich wach, wenn ich ein bisschen schlummrig war.)*

*In jenen Nächten hat Langweil' ergriffen
Mich oft, auch Furcht (nur Narren fürchten nichts)—
Sie zu verscheuchen, hab' ich dann gepfiffen
Die frechen Reime eines Spottgedichts.*

*Ja, wachsam stand ich, das Gewehr im Arme,
Und nahte irgendein verdächt'ger Gauch,
So schoss ich gut und jagt' ihm eine warme,
Brühwarme Kugel in den schnöden Bauch.
Mitunter freilich möcht'es sich ereignen,
Dass solch ein schlechter Gauch gleichfalls sehr gut
Zu schießen wusste—ach, ich kann's nicht leugnen
Die Wunden klaffen—es verströmt mein Blut.*

*Ein Posten its wakant! —Die Wunden klaffen—
Der eine fällt, die andern rücken nach—
Doch fall' ich unbesiegt, und meine Waffen
Sind nicht gebrochen—nur mein Herze brach.**

Este glorioso poema muestra cuánto evaluaba Heine —pese a la variedad de su poesía, y el enorme lugar que ocupaba en sus obras una actitud libre hacia su entorno y su mundo interior— su función social; muestra la significación que se atribuía como poeta social. Y tenemos derecho a decir que, elogiando a Heine como uno de los más destacados poetas de la libertad interior, lo estamos introduciendo en el panteón de los grandes precursores de la auténtica revolución; la revolución proletaria, que tenemos el gran honor y fortuna de estar llevando a cabo.

1931

* En alemán en el original

Richard Wagner
(En el 50º aniversario de su muerte).

En conexión con el 50º aniversario de su muerte, resurge ante la humanidad el problema de Richard Wagner:

Sin embargo, ahora está muy claro que este problema no puede resolverse desde el punto de vista de la "humanidad contemporánea", ya que no existe tal humanidad contemporánea integral. La cuestión debe ser resuelta de nuevo, dado que concierne a una reevaluación de Wagner desde el punto de vista de un proletariado victorioso y de la nueva cultura socialista que él está creando.

I

Hablamos con frecuencia del poder hipnótico, cautivante de la música de Wagner, y es justo hacerlo.

Ningún otro compositor, antes de Wagner, había irrumpido en la percepción del oyente con tal cascada de sonido, con tan ancho río de armonía, con tantas emocionantes melodías. Wagner mismo llamó a su música *melodía interminable*. Se puede comprender esto no sólo en sentido directo, es decir, en el sentido de una tela musical que se desenvuelve continuamente, sino en el sentido de que la música de Wagner parece crear un campo magnético invisible que se extiende por todo el Universo, y penetra en el alma misma del oyente.

El trueno y el estruendo de sus timbales, sus colosales *ensembles*, su unísonos, que atrapan y arrebatan; todo el bien planeado torbellino de sonido, es asombroso. Sin embargo, Wagner es casi igualmente vigoroso cuando quiere cautivar, cuando se filtra en nuestro subconsciente sin que lo advirtamos. Entonces utiliza las llaves maestras más delicadas para abrirse paso a las honduras mismas del corazón humano.

Cuando dicen que Wagner era, ante todo y sobre todo, un hombre de voluntad férrea, que ansiaba más que nada el poder, no se puede sino asentir. En verdad, la música es para él como

una reunión de espíritus, que él alinea y hace marchar para conquistar para él millones de almas humanas.

Con todo, la música de Wagner no es simplemente sonido organizado. Ni siquiera son emociones traducidas en sonido. Nietzsche reprochó a Wagner el no ser, en realidad, músico, sino un mimo, un hombre de teatro. Este deseo de conquistar a su público, de imponerle sus propias ideas, de ser su maestro, su líder, su profeta, se expresó a través de su activa utilización del histrionismo.

El talento histriónico de Wagner fue realmente mágico. En verdad, una sinfonía wagneriana es magnífica en sí en una ejecución de concierto; pero no adquiere su verdadera significación sino en el escenario. Quisiera señalar, empero, que quizás el escenario *no pueda* satisfacer todavía las exigencias que le planteó Wagner.

Así Tolstoi, cuando quiere ridiculizar las diversas convenciones operísticas, habla con aparente afabilidad de esos hombres pintarrajeados en armaduras de cartón que, en vez de hablar, abren la boca y cantan; de los falsos dragones y similares atributos de la comedia barata de marionetas.

Es obvio que Tolstoi se equivoca, ya que pretende atacar el convencionalismo teatral en general. Falta saber todavía qué es más normal para una persona que experimenta gran entusiasmo, para una persona excepcional ante grandes sucesos: hablar, y quizá cecear, y balbucear para colmo, o cantar; cojear y tropezar, como hace la mayoría de los pequeños burgueses en la vida real, o bailar. Pero Tolstoi acierta, sin duda, cuando hace notar la pobreza de la escena operística contemporánea comparada con las grandiosas ideas de Wagner y la grandiosidad de su música.

Fue bajo la influencia de Wagner que Nietzsche escribió sobre las dos fuentes del teatro: su origen *dionisiaco* y su origen *apolíneo*. La música misma, las fuerzas y pasiones agitadas, la dinámica y el patetismo, son Dionisio. Después de esta agitación parecen surgir nieblas azules, que se condensan en nubes y, finalmente, en imágenes humanas que son esencialmente apolíneas. La idea musical se expresa en formas, emociones, pensamientos, acciones, palabras, relaciones, destinos, victorias y derrotas humanas. Así nace la tragedia y el teatro. Tal vez el

oyente y espectador más ideal de Wagner sea quien conozca bien el libreto y haya captado dos o tres indicios de la visión wagneriana en la mediocre producción, y cerrando los ojos pueda ver realmente todas las refinadas imágenes wagnerianas, que en ordenadas procesiones surgen al sonido de una orquesta, magnífica en su abundancia y diversa en su fluir, incluyendo también la voz humana.

II

Las imágenes de Wagner son generalidades, son imágenes míticas. Tannhäuser en la resplandeciente caverna de Venus, apartándose angustiado del dulce abrazo de la diosa; una joven acusada de un terrible crimen es rescatada a último momento por un santo caballero que llega navegando en un cisne gigante; las doncellas del Rhin que corretean, cantando, como peces dorados en las profundidades de un río metafísico; las Walkyrias aladas que se presentan entre truenos, y relámpagos y gritos salvajes, volando en sus aéreas cabalgaduras; la luz crepuscular del mundo y el lúgubre gigante de un solo ojo que no puede evitar su muerte y la de los suyos; un amor que desgarrar el corazón humano con fuerza tal que éste se desliza a la muerte sin advertirlo; los moribundos con ojos llenos de pesar y mística alegría; Amfortas herido, cuya herida mística no cicatriza, y el brillante Santo Grial que cura todos los males, etcétera, etcétera. Hay cientos de cuadros basados en los temas de Wagner, y puede haber ciento más.

Pero Wagner no es sólo un músico y un actor (lo cual basta para producir los prerequisites necesarios para crear un verdadero teatro musical). Es, además, un gran pensador. No le interesa una situación dada, ni un personaje dado como tal. Quiere revelar la verdadera esencia de la vida a través de sus diversos personajes y sus relaciones. En su deseo de ser un profeta, no podría limitarse a excitar simplemente al público mediante la descripción de diversos sucesos. Quiere utilizar estos sucesos para capturar la mente de alguien, para arrancarlo de lo mundano y lanzarlo hacia arriba hasta gran altura, desde donde se le revelará el verdadero sentido de la existencia.

Por eso las palabras cumplen una función tan grande, aunque subordinada, en las obras de Wagner. Las palabras definen y

clarifican la música. Wagner *poeta*, y gran poeta de paso, es el indispensable colega y colaborador de Wagner *compositor*.

Así es, en lineamientos generales, el artista Wagner: insólitamente interesante y versátil; integral y vigoroso pese a toda su versatilidad.

Es difícil de entender. Exige concentración y empeño. Razones tenía Nietzsche cuando dijo que, después de escuchar una ópera de Wagner, quedaba bañado en sudor. Escuchar a Wagner como leve entretenimiento antes de cenar es del peor gusto, es algo bárbaro; el solo pensarlo encolerizaba a Nietzsche.

Al mismo tiempo, los reproches de Tolstoi siguen siendo válidos en gran medida. Dijo que la estructura general de las obras de Wagner es sobrecargada y barroca; que la música es demasiado ornamentada, extremadamente estática, que viola nuestra conciencia y parece dar vuelta del revés nuestra alma.

III

Todo genio es siempre resultado y reflejo de algún profundo cambio social. ¿Qué *fenómeno* social produjo a un *gigante* como Richard Wagner?

Wagner inició su carrera en la década de 1830. Creó su música durante un período inmediatamente anterior a los sucesos de 1848, que no pudieron sino influir en ella. Más tarde vemos un cambio en el enfoque de Wagner, un cambio en sus convicciones. Se convirtió en otro hombre por entero.

Los grandes fenómenos sociales que se reflejaron en las obras de Wagner fueron: primero, el ascenso y desarrollo de la democracia en Alemania; y posteriormente, la caída del movimiento democrático. Soñó con una democracia total y perfecta, una democracia cuyo desarrollo condujera a una sociedad sin clases, al socialismo. Su enfoque era similar, en general, al de Chernichevsky en Rusia, 10 ó 20 años más tarde.

Lenin dijo una vez que personas de distintos grupos y capas sociales *avanzan* hacia una revolución proletaria por *caminos distintos*.

Las obras teóricas de Wagner, en especial su libro *Arte y revolución*, iluminan de modo global al "primer" Wagner de antaño. Wagner no pasó de la revolución al arte, sino del arte a la revolución. Esto era bueno. Significaba que avanzó hacia la

revolución impulsado por las exigencias de su talento y su oficio.

Wagner contemplaba con horror lo que la burguesía estaba haciendo al teatro. Este se estaba convirtiendo en un sitio de entretenimiento ligero, en una empresa comercial. Esto suscitaba en Wagner un sentimiento de repulsión. Recuérdese que fue desde el comienzo un hombre de voluntad férrea, que soñaba en llegar a ser profeta y, profetizando a través del arte, regir su siglo. Quería ser el maestro de su época; creía que el gran artista podía ser un maestro de su época. Creía llegada la hora para que tal maestro cumpliera su misión; para que el artista se convirtiera en maestro no por casualidad, sino de manera consciente. De tal modo, también el teatro debía convertirse en nuevo templo. Era allí, en el teatro, donde el pueblo crearía sus nuevos mitos, es decir, encarnaría sus convicciones y sus objetivos en imágenes vivas, se prepararía para la batalla, celebraría sus victorias y aprendería a sobrellevar con valor cualquier derrota temporaria. Según Wagner, el artista creativo era el principal elemento en el teatro. Sin embargo, todos los ejecutantes debían inspirarse en la profunda comprensión de la seriedad del arte. El teatro es, en el más pleno sentido, el centro de la vida consciente del pueblo, el sitio donde todo lo mejor que éste posee se transforma en el puro metal de las imágenes y, a la inversa, influye en él, organizando sus fuerzas.

Esa era la concepción wagneriana del teatro, insólitamente elevada.

La ópera *Rienzi* fue compuesta bajo la vigorosa influencia de estas ideas. Wagner, que era todavía muy abstracto, procuró expresar sus ideas de modo más bien generalizado. *Tanhäuser* y *Lohengrin* no revelan de inmediato su esencia progresista. No obstante, estas óperas, pese a su marcada oscuridad, tienen un efecto potente sobre nosotros, incluso hoy.

Wagner emprendió luego una obra gigantesca. Adoptó como tema el mito germánico antiguo fundamental, la leyenda de los Nibelungos. Sin embargo, su enfoque contradecía el sentido que le impartieran los intelectuales de antaño, creadores del mito. Este aparenta tener sus raíces en la profundidad misma de las creencias primitivas del hombre. Se basa en el destino del Sol, con sus constantes eclipses y resurrección. Quien describa ese

mito, empezando por el nacimiento del Sol y terminando con su muerte (de la mañana a la noche o de la primavera al invierno), logrará el prototipo de un mundo pesimista. En cambio, quien haga lo contrario, es decir, quien comience describiendo la desaparición del Sol y termine con su resurrección (la aparición de un hijo victorioso, de un héroe resplandeciente, la victoria sobre la muerte), tendrá un concepto optimista de la vida en general, de la filosofía de la existencia.

Inicialmente, Wagner planeó su tetralogía en un espíritu optimista. Los principales conceptos que se situaban en mutua oposición eran un mito fatal; donde todo dependía del destino, incluso los dioses mismos, y la gradual evolución de un individuo libre, nacido del amor libre, fuera de los límites del matrimonio legalizado (Sigmundo y Siglinda), desarrollándose en condiciones especiales, que forjan su voluntad independiente. Este individuo independiente, gobernado únicamente por su conciencia, se convierte en la tuerca que permite mover el destino del mundo. Es él quien finalmente romperá la férrea cadena del destino, quien devolverá a la juventud, la alegría y la libertad a la vida.

Pero Wagner vivía en un mundo capitalista y, en esa época revolucionaria, odiaba a la burguesía que comenzaba a apropiarse del mundo aceleradamente. Pensaba que el oro era veneno. A este respecto, sus opiniones coincidían con las que Marx señaló y elogió en varios poetas de la antigüedad, en Shakespeare y otros. El destino es, ante todo y sobre todo, un ansia común de oro, la esclavización por la codicia. La libertad de Sigfrido es, ante todo y sobre todo, el hecho de elevarse por encima del oro, de la codicia. Por eso adquiere los rasgos no sólo de un individuo, libre en un sentido anárquico, sino de un héroe que arroja lejos el yugo del capital.

IV

Criticando a Stirner, Engels señala de paso que si Rafael pudo desarrollar plenamente sus talentos, fue gracias a las condiciones sociales de su época. Esta observación es válida en el caso de cualquier genio artístico, incluyendo también a Wagner. Este estaba predestinado a no desarrollar su talento en el sentido inicialmente elegido por él. Desde el comienzo mismo llevaba en

su interior el alma de un pequeño burgués; pero el ardiente hálito de la revolución le permitió llegar muy alto, y de haber continuado este verano revolucionario favorable, es muy probable que todos los frutos que comenzaron a crecer en las ramas de este vigoroso árbol hubieran madurado plenamente. Bajo la influencia de la revolución, es probable que Wagner hubiera compuesto principalmente canciones de lucha y victoria, canciones glorificando la vida en esta lucha, bendiciendo a la naturaleza y al hombre, porque un revolucionario es un optimista, un revolucionario ama la naturaleza, el hombre y la vida; un revolucionario es aquel que quiere y puede cambiar el mundo, es decir, completarlo de manera humana, transformar este supuesto escenario de felicidad en un verdadero escenario de felicidad. Pero Wagner no haría esto; Wagner se pasó del lado de la reacción.

Durante trece años vivió en el exilio. Durante trece años vaciló, aunque volviéndose cada vez más lúgubre. La revolución yacía por tierra, con las alas rotas. Los titanes, que espiritualmente eran tan superiores a Wagner, no desesperaron; habían comprendido que no era la pequeña burguesía, sino el proletariado quien triunfaría algún día. Ya habían intuido dónde nació Sigfrido. Ya lo habían oído forjar en las fábricas pujantes la espada de su futura venganza; sabían que él había descubierto la clave de las "canciones de pájaros", las canciones proféticas de las leyes del orden social y los medios para reanimar la vida.

Así eran Marx y Engels; pero Wagner no era como ellos.

No obstante, Wagner era, al mismo tiempo, un hombre de acción; era un hombre con una sed insaciable de gloria, poder, influencia y, finalmente, la riqueza y el honor concomitantes. Exculpándose de todas las maneras posibles, envejeciendo y cambiando por dentro, pasando por un hondo proceso molecular de degeneración, diríamos, Wagner avanzó por su nuevo y falso camino, donde hallaría mucho deshonor. La gran burguesía triunfante estaba creando una Prusia potente con su capital y ejército. Avanzaba hacia la victoria contra Francia, hacia los años de la capitalización, hacia la expansión del imperialismo militarista, hacia todos los pomposos triunfos del reinado de Guillermo. Y Wagner se hizo nacionalista. Comenzó a componer estridentes marchas en honor de los vencedores, y la forma

pesada que adoptó su música se originaba en la misma pomposidad del capital triunfante que también dejó su pesado sello en muchas calles y plazas de Berlín.

Siguiendo este trayecto, Wagner llegó a una conciliación total con el polo cultural más reaccionario: el catolicismo ortodoxo. Si esto sumió en la desesperación a Nietzsche, quien retomó su crítica a Wagner, procurando explicar los motivos de la caída de su antiguo ídolo, Marx, si no me equivoco, se limitó a una sola frase casual respecto de las representaciones del Festival de Bayreuth: "Una estúpida celebración en honor de un músico de la corte".

V

Wagner se hizo renegado. Esta actitud, un viraje decisivo en su evolución, fue causada por la crisis en el desarrollo social. Wagner no podía desarrollar plenamente sus talentos en las condiciones sociales vigentes. El Wagner del segundo período, este hombre que dio al mundo tan grandes obras maestras, estaba ahora mutilado; era un Sigfrido enfermo.

Pero hay diferentes tipos de renegados. Hay renegados despreocupados, alegres, que lucen con júbilo la librea dorada de su nuevo amo.

No; Wagner no fue uno de ellos. Habiendo pasado al servicio de la burguesía; habiendo mirado bien el nuevo mundo desde su nueva atalaya, se estremecía interiormente.

Sí; la burguesía había triunfado. Pero entonces, ¿por qué su filósofo favorito, Arthur Schopenhauer, era un pesimista? ¿Por qué entonces Hegel, situado en el umbral de la época burguesa, se esforzaba tanto en probar que la realidad burguesa prusiana correspondía en todo a la razón, mientras Schopenhauer, que tanto se había burlado de Hegel, intentaba demostrar que el mundo en general era algo absoluto en su irracionalidad? Esto se explica porque los miembros más avisados de la burguesía intuían que un gusano la devoraba por dentro.

La codicia era el principal orientador de la burguesía: codicia en el comercio, codicia en la acumulación. Su principio era la competencia universal y la destrucción de los rivales; la expansión y la acumulación de billones y más billones.

La *voluntad* metafísica de Schopenhauer no es sino un mo-

delo en escala del espíritu capitalista. Según Schopenhauer, esta voluntad nunca puede quedar satisfecha. No conoce felicidad ni descanso. La atormenta la codicia o el hastío. Necesita acción abrasadora; anhela el esfuerzo tenso y doloroso que le impida caer en una apatía tan ajena a su naturaleza; que le imposibilite languidecer en el estupor.

Pero según Schopenhauer, hay una salida para este horror. Es posible liberarse destruyendo todos los sentimientos humanos que se tengan; buscando, como los hindúes, el *Nirvana*, y en esto el arte, y especialmente la música, es el mejor colaborador del hombre. La música es un reflejo preciso de la esencia misma del mundo. Cuando percibimos plenamente este reflejo, nos liberamos de la esencia misma. El arte quiebra el mágico hechizo del mundo. Al hundirnos dulcemente en el arte, nos hundimos en la muerte, en la paz, liberados de la existencia, que es el infierno. El arte es el redentor.

Tal vez Wagner habría llegado solo a estas conclusiones, pero allí estaba Schopenhauer, y Wagner se unió a él.

¿En qué se convirtió entonces el mundo para él? El mundo estaba condenado, sin duda alguna. Esta era, innegablemente, una procesión fúnebre que se encaminaba hacia las tinieblas. Era una procesión llena de enfrentamientos, traición, codicia y crimen. Había individuos excepcionales, pero también ellos estaban condenados. Nada podían hacer por impedir los sucesos fatales. Con todo, solamente alguien esclarecido por la sabiduría del arte podía prepararse para una muerte solemne, superar la existencia y en un ensueño majestuoso, aunque dolorido, disolverse en la nada.

Wagner procura alcanzar esa redención. Su tetralogía ya no abarcaría del invierno a la primavera. Terminaría con un eclipse, terminaría con la muerte del mundo. El hombre libre no había podido vencer. Las fuerzas del mal habían triunfado. Pero sólo triunfaban de hecho, mientras que, percibiendo el destino, sometién dose a él y deseando eludirlo, eludiendo así también la vida, triunfaban en un sentido moral, musical.

La ópera *Tristán e Isolda* proclama esto con más tristeza y veneno todavía. El veneno es muy dulce. Wagner nos ofrece un brebaje de amor y muerte, que es el centro de toda la obra. Hemos vaciado la copa de la vida, y estamos vivos. La vida es

dulce. El amor es el sentido de toda la vida. Rebosa del encanto que sólo un artista puede revelarnos. Solamente un artista puede enseñarnos qué grande es la tentación de la vida, qué excesiva y fascinante es la ilusión que brilla como el Sol, en el mundo fantasmal de la existencia. Pero el artista sincero debe revelar también que amor es muerte; que toda existencia, como el vórtice de un remolino, se precipita hacia la destrucción. El artista no debe aterrarnos con esa perspectiva; debe lograr que la bendigamos como una verdadera liberación.

Ese es el sermón artístico y musical de Wagner, un sermón hindú, cristiano y asiático. Esa es la negra y destructiva "profecía" del nuevo Wagner. Además, no deja lugar a dudas cuando, ya viejo, desciende, según Nietzsche, al pie de la cruz, y crea una variación sobre la misa católica en *Parsifal*.

El círculo está completo. El revolucionario se ha vuelto reaccionario. El pequeño burgués rebelde besa ahora la chinela del Papa, guardián del orden.

VI

¿Qué actitud debemos tener hacia Wagner? ¿Acaso debemos dejarlo de lado, puesto que es un reaccionario? ¿Acaso debemos decir: lo aceptamos solamente de aquí hasta aquí? ¿Y aceptar al primer Wagner acríticamente, olvidando su inmadurez, la mezcla que había en él? ¿O debemos descartar al segundo Wagner totalmente, olvidando la música potente, las emociones apasionadas, la brillante cualidad artística de este genio, prisionero de la reacción.

Ninguna de estas actitudes es correcta. Nunca se nos perdonaría si no supiéramos analizar, si pretendiéramos desechar el rico mineral aurífero porque, a primera vista, contenía muy pocas pepitas de oro. Nunca se nos habría perdonado si hubiéramos aceptado por su valor aparente un trozo de metal impuro, corroído desde adentro. Nuestro análisis no puede manipular creadores y conjunto de obras como una totalidad. Debemos bucear más hondo. Interpretar a Wagner desde un punto de vista marxista es algo muy intrincado. ¡Ay de quien empobrezca al mundo tachando el nombre de Wagner con lápiz de censor! ¡Ay de quien deje entrar en nuestro campo a este astuto mago, este talento aquejado de un grave mal, y, como en el famoso

poema de Heine, permita que los labios de este titán apestado toquen la cara de la joven cultura proletaria!

¡Cuidado! ¡Cuarentena! ¡Revisar todos los equipajes! ¡Debemos indagarlo todo! ¡Ni el más leve mecanicismo! ¡Análisis químico! ¡Capacidad de señalar cómo se ha entrelazado lo contradictorio; capacidad del organismo sano para diferenciar entre lo que nutre, lo neutro y lo dañino!

A este respecto, y aprovechando a veces los aniversarios, debemos juzgar mediante el severo y penetrante criterio del tribunal proletario, al pasado y a todos los grandes creadores de los tesoros que heredamos.

Descubriremos aquí las más variadas relaciones. Conoceremos a nuestros grandes antecesores y maestros del pasado, a quienes la inmadurez de su época impidió a veces elevarse hasta una plena comprensión y a quienes, con algunos cambios secundarios, se podría permitir plena y gloriosamente colaborar con los vivos.

Podemos encontrar aquí gigantes imaginarios, cuya grandeza es vacía e inflada o bien depende de su servilismo hacia clases cuyos éxitos e intereses fueron totalmente hostiles al desarrollo de la humanidad. La gloria imaginaria de esas celebridades será destruida por el severo y justo análisis de la historia.

En este caso, la tarea es muy difícil. Equivocarse en uno u otro sentido resulta fácil. La tarea requiere conocimiento del tema, requiere conocimiento de la historia, de la cultura y de la índole específica del campo en que actuó un maestro determinado.

No me propongo intentar aquí tal análisis. Esto requiere los esfuerzos de un especialista. Yo quiero simplemente señalar algunos de los *pros* y *contras* más obvios del gran músico alemán.

Ante todo, tenemos el sonido de la música wagneriana, la intensidad, hondura, coraje, diversidad, pasión, encanto psicológico y acústico de su textura musical. Aquí se puede aprender mucho de Wagner. Pocas veces hallaremos tal intensidad y generosidad, tal hondura y densidad del torrente musical en la música prewagneriana. Y pocas veces hallaremos tal integridad, tal unidad, abarcando vastos mundos musicales; pocas veces hallaremos frases y acordes musicales tan plenamente meditados y

emocionalmente verificados en la música poswagneriana. Richard Strauss, por ejemplo, produce un virtuosismo festivo mayor que Wagner; Gustav Mahler, por ejemplo, produce acordes y colores musicales más intrincados. Pero se tiene la impresión de que la cima de la música patética ha quedado atrás. Es como si estos músicos se limitaran a imitar la realidad.

La música de Wagner está envuelta en una vestidura magnífica. Las vestiduras de los compositores más destacados de música patética después de Wagner son más majestuosas aún; pero ya no los acompaña la diosa que se refugió bajo la capa de Wagner. Este ha legado a siglos venideros esta riqueza, esta seriedad y, en el sentido de las ideas musicales, este significado.

De modo similar, la combinación de *filósofo-músico* y *filósofo-poeta*, y nada menos que un *dramaturgo*, lo ha convertido manifiestamente en el más grande expositor de la verdadera unión entre música y literatura. Y esto también lo necesitamos. Lo *necesitaremos* mucho.

Wagner pudo a veces canalizar su exaltada fuerza musical y dramática al servicio de ideas que eran erróneas y hasta dañinas, lo cual hizo ponzoñoso su gran poder, pero nunca lo rebajó a convertirse en reflejo de lo mezquino; nunca lo rebajó al nivel de lo trivial ni de lo casual.

Ya pintara el amor o el odio perverso, la codicia, la locura del poder o la fuga hacia la libertad, las retrató en imágenes grandes e imponentes, y las elevó a generalizaciones que dieron un sentido total a las emociones que describía. Esta capacidad de elevar el arte, de elevar el teatro a tan grande altura y abstracción artística —pero una abstracción que no es raquítica, que abarca lo concreto, resumiéndolo y haciéndolo comprensible y significativo—, es una capacidad que también nosotros necesitamos, y que poseemos en medida muy pequeña, como lo demuestra, en primer lugar, el hecho de que nuestros poetas y compositores no han podido producir todavía una ópera importante sobre nuestras pasiones revolucionarias, nuestra lucha mundial.

Hacia fines del siglo XIX, el concepto de "novela francesa" quedó muy bien definido. Aunque la novela francesa, por su puesto, podía abordar diversos temas y variar en calidad, había llegado a ser, sin embargo, un mercado definido con suma precisión. Cualquiera fuese su calidad, mantenía un valor constante en el mercado literario. Las ediciones más reducidas alcanzaban mil ejemplares; las más grandes, millones. Todo esto era escrito por diversos talentos, a veces sumamente originales, y publicado y vendido por toda una serie de comerciantes, a veces notablemente fracasados. En la abrumadora mayoría de los casos, sin embargo, el resultado neto era el mismo pequeño volumen amarillento de unas trescientas páginas bien impresas, que costaba tres francos y medio de posguerra; el llamado tipo *Charpentier*.

Los editores veían con evidente repulsión volúmenes más delgados o más gruesos. Consideraban una obra en dos volúmenes como un insulto personal. Las obras selectas y completas eran divididas, naturalmente, en tomos de ese mismo tamaño.

Cuando el joven Romain Rolland, un romántico en todos los sentidos, comenzó, por un lado, a publicar sus novelas en forma de *cahiers*, y por otro a extender su *Juan Cristóbal* hasta doce o más volúmenes, se consideró esto como un ardid monstruoso, prueba de la debilidad del autor en cuanto a composición, e indicio cierto de que su obra no podía tener éxito.

No puede decirse que este resurgimiento de la novela larga haya tenido éxito inmediato. No se puede negar, sin embargo, que esta novela, tan increíblemente seria en contenido, tan colosalmente significativa ("No es francesa", exclamaron los críticos; "claro que no se la puede considerar seriamente como literatura"), disfrutó de popularidad suficiente como para demostrar inequívocamente a todos en general que establecía un peligroso precedente literario.

El conocido crítico Paul Souday, comentando una larga serie de novelas escritas por un escritor hasta entonces desconocido, Marcel Proust, señaló que éste seguía, a este respecto, los pasos de Rolland. Ojalá el señor Souday no se ofenda, pero cuando recién apareció la obra de Rolland, no logró captar su enorme significación literaria y cultural. Por otro lado, hay que admitir que, aun habiendo leído solamente el primer volumen, tuvo cierta premonición de la significación del vasto proyecto de Proust.

La crítica literaria francesa no había captado todavía ni remotamente la importancia de las vastas reminiscencias de Proust; no había comprendido aún que su misma "verbosidad" era su característica esencial y una condición de su atractivo. Con todo, ya había planteado, a través del señor Souday, este interrogante: ¿era posible que esto fuera un nuevo tipo de literatura? Y este terrible defecto, esta *verbosidad*, ¿no sería, en este caso particular, algo parecido a una virtud? ¿No sería Proust un nuevo tipo de escritor, al estilo de Rolland? Y ¿no escriben ambos para un nuevo tipo de lector? El hecho mismo de que se planteara esta clase de preguntas es mérito de Souday, aunque todo fuera todavía bastante vago.

Es imposible comprender el carácter socioliterario de Proust sin entrar en ciertos aspectos de su personalidad.

Proust fue miembro —un miembro pasivo, digamos— de una familia burguesa judía sumamente adinerada, íntimamente vinculada con los Rotschild.

Convertido en inválido crónico a temprana edad, estaba obligado a llevar una existencia extraña, casi totalmente nocturna. Durante toda su vida se mantuvo a la par de sus relaciones sociales y literarias, aunque, por supuesto, a su modo excéntrico. Las actividades literarias y culturales ocupaban un gran lugar en la vida del enfermo, pero en no mayor medida que las afectadas actividades del mundo elegante.

Aunque Proust fue siempre un hombre de increíble sensibilidad morbosa, y de casi inmovilidad, la primera parte de su vida es, con mucho, la más fresca; ante todo por su reacción asombrosamente fuerte hacia "todas las impresiones de sus primeros días", y hacia cada nota en las escalas del sentir y del pensar. A

medida que se acercaba a los cuarenta años, Proust sentía que las nuevas impresiones se hacían cada vez menos vívidas. El presente palidecía ante sus recuerdos. Distinguía a estos recuerdos una extraordinaria vitalidad: era como si, tras la abundante ola entrante de la vida que antes, hacía mucho, había llegado a la costa desde el mar sin límites de la oportunidad, hubiera seguido otra ola, esta vez imaginaria; una exacta repetición de la primera ola de impresiones, pero esta vez ya familiares a los sentidos, analizados de medio a medio hasta el menor matiz, total y exhaustivamente vueltos a vivir. Esta sorprendente ola de recuerdos que cumple, por supuesto, un gran papel en toda obra creativa, en los libros de Proust es tan abrumadora como trágica. No sólo ama su "tiempo perdido", sino que sabe que para él no están "perdidos", que puede desplegarlos cuando quiere, una y otra vez, como grandes alfombras, como mantones; que una y otra vez puede acariciar estos tormentos y deleites, estos vuelos y caídas.

Como el Caballero Ambicioso, se sienta entre los cofres donde atesora sus recuerdos, y se apodera de todo su ser un placer de tipo muy similar al que experimentó el héroe de Pushkin. El tesoro de sus recuerdos es, en realidad, su obra. Aquí es todopoderoso. Este es un mundo que él puede detener, barajar, disecar, para llegar al fondo de cada detalle, agrandar, poner bajo un microscopio, remoldear según le parezca conveniente. Aquí es un dios, limitado únicamente por la riqueza misma de este torrente encantado del recuerdo.

Esta monstruosa reelaboración de la primera mitad de su vida pasa a ser la segunda. Proust, el escritor, ya no vive; escribe. La música y la luz de la ola real de la vida no tienen importancia para Proust en sus últimos años. Lo importante es este asombroso rumiar el pasado que se desenvuelve en sus setenta y siete estómagos, y que constantemente renueva ese pasado y parece ahondar sus indicaciones.

¿Cómo evitar las divagaciones en semejante epopeya? Es como si Proust hubiera dicho de pronto a sus contemporáneos: "Me tenderé —artísticamente, cómodamente, libremente, en una amplia bata de brocado, sobre un vasto sofá de terciopelo, y recordaré mi vida en el suave girar de las circunvoluciones de un sedante suave; no beberé mi vida, como un hombre vacía un

vaso de agua, la saborearé con la atención concentrada que se dedica al complejo aroma de un vino excepcionalmente sabroso”.

Ese fue el carácter de Proust, autor, desde el punto de vista de la forma. Ese fue el determinante fundamental de su famosa epopeya lírica.

Gradualmente se hizo evidente el incomparable refinamiento del talento proustiano. Una veneración respetuosa y, diríamos, extáticamente compasiva, sustituyó al desconcierto inicial de los críticos.

Veamos entonces más de cerca el mensaje literario, filosófico, social y moral de Proust; qué enseña y adónde va.

Los proustianos convencidos, por supuesto, se encogerán de hombros ante tales preguntas: “Proust no enseña nada, no conduce a ninguna parte y nada semejante le interesa en lo más mínimo. ¡Vaya con esos marxistas!”

A lo cual contestamos: “Proust conduce y enseña, incluso deliberadamente, en cierta medida. ¡Vaya con esos ladinos formalistas!”

Lo que hemos procurado expresar en palabras; lo que constituye el hechizo, el poder, la esencia y el principio de la escuela proustiana, es el cultivo del recuerdo. Más de una vez, los más talentosos representantes de diversas literaturas han sostenido la íntima relación entre el arte y el recuerdo (a este respecto, tienen particular interés Hoffman y Kleist) y han encontrado apoyo entre los teóricos. Aquí se pueden distinguir dos rasgos. El primero es el ansia del artista por vencer al tiempo, por ordenar al momento: “¡Quédate, eres tan bello!”. O dicho más en general: “Tienes sentido, mereces vivir fuera del río de Heráclito, donde nada permanece igual a sí mismo ni siquiera un instante; mereces que la divina mano del arte te saque de ese río y te instale aparte en otro mundo: el mundo de los valores estéticos inmutables”. El segundo rasgo es el deseo de remoldear la realidad con ayuda del arte; o como se dice, de crear un nuevo mundo.

Ser dotado de excelente gusto; elegir del torrente general los sucesos que merecen inmortalidad, y tener capacidad para tras-

formar lo particular y temporal en general y eterno: tal la esencia del arte (una definición similar a la ofrecida por Hegel). El arte no es sólo la perpetuación del objeto hallado en la realidad y luego, quizá, estilizado; es también un acto creativo. No es éste el momento de entrar en la compleja interrelación del realismo artístico y la imaginación artística. Diremos simplemente que, en nuestra opinión, la imaginación artística es un derivado de la experiencia de la realidad que tiene el artista, y es, en verdad, el factor clave de esa reelaboración a la que debe ser sometida la realidad para que alcance inmortalidad ante el autor.

Naturalmente, hay más de un tipo de artista. En la correspondencia entre Goethe y Schiller quedó en claro la importancia de la división entre quienes van de la realidad a la generalización, y quienes parten de las generalizaciones y procuran infundirles vida real.

Claro está que en la obra de Proust, la imaginación, la estilización y, ocasionalmente, la invención pura, juegan un gran papel. Sin embargo es, en general, un realista.

Como ya dijimos, el encanto y la esencia misma de su acto creativo es el recuerdo.

Como cualquier otro elemento de la formación psicológica del hombre, el recuerdo es algo vivo y resbaloso. Incluso en el ámbito académico, especialmente en historia, esto nos pone frente a gran cantidad de interesantísimos problemas. Dejándolos de lado por el momento, tomemos como punto de partida algo más o menos objetivo: el testimonio de un testigo presencial, la historia de una vida, compilada de recuerdos para una deposición jurídica.

Todos saben que el testimonio de un testigo presencial, la historia de una vida compilada para una breve deposición jurídica, o cualquier otro tipo de documento, son equívocos y tienden a ser subjetivos. Para cualquier obra histórica con pretensiones de "establecer la verdad definitiva", las reminiscencias fidedignas son una base esencial; por ejemplo, ciertas memorias históricas sólo tienen validez, desde este punto de vista, si son escritas por un testigo desprejuiciado mientras aún recuerda bien los sucesos. En este campo, el criterio académico exige establecer una comparación con otros relatos de testigos presen-

ciales; y a veces nos asalta la presunción diabólicamente escéptica, de que ni siquiera comparando testimonios, y ni siquiera sobre la base del material documental, es posible reconstruir lo que realmente ocurrió, sino apenas ofrecer una descripción aproximada.

Las reminiscencias literarias son algo muy distinto. Pueden darse el lujo de apartar el sedimento académico del género memorial y vincularse con esa vasta capa literaria que Goethe definió con tanto acierto como *Dichtung und Wahrheit*⁶.

El título de éste, el más grande libro de reminiscencias organizadas que, gracia a Goethe, posee la humanidad, ha sido tema de cierta discusión. Se ha sostenido que la palabra *Dichtung* en el título significaba toda la parte del libro en que el autor escribe sobre su obra, mientras que *Wahrheit* abarcaba la parte dedicada a relatar sucesos directamente. Pero esto no es totalmente cierto. Goethe no niega haber dado, en sus recuerdos, una interpretación específica a su vida creativa; ni pretende ser siempre exacto en su manejo de los hechos porque, con suma frecuencia, la lógica interna y el sentido oculto en sus reminiscencias eran más importantes para él que el intento de reconstruir la verdad precisa a través de las nieblas del recuerdo. Así nació esa gran obra, que también pudo haberse titulado *En busca del tiempo perdido*.

No hace falta decir que las largas reminiscencias literarias de Marcel Proust que realmente se publicaron bajo ese título no pueden compararse con el edificio clásico de Goethe, ni en contenido ni en método y técnica.

Proust es un impresionista. Proust ama su *ego viviente*, que en sí no es particularmente completo ni bien construido sino, al contrario, cambiante, caprichoso y ocasionalmente morbosos. Es por eso que, para Proust, la estructura total, concluida, no tiene sentido sino en la medida en que pone orden en una serie de momentos aislados, o, a veces, a sistemas enteros de momentos, pero no tiene finalidad en sí.

Proust ha muerto. Sus reminiscencias quedaron terminadas, pero aún no han sido publicadas todas. Todavía no estamos en condiciones de examinar la estructura completa de la que hemos hablado. No obstante, ya es posible predecir con plena certeza que las memorias de Proust asombrarán por la palpitante riqueza

za de su contenido, antes que por cualquier conclusión general a la que pueden conducir.

Esto no quiere decir que las memorias de Proust sean informes, no sean más que un montón reluciente de cosas excepcionalmente bellas. ¡No! En primer lugar, este notable artista procuró infundir a todo, cierta unidad de estilo, hacernos sentir que toda esa enorme obra es, sin embargo, un retrato de "personalidades vivientes". En segundo lugar, introdujo cierto sistema consistente en subdividir el todo en grandes partes; es cierto que sin lograr un éxito total desde el punto de vista artístico. Este punto es, no obstante, el que menos puede interesarnos aquí.

Para Proust, tanto en su vida como en su filosofía, lo más importante es la personalidad humana y, ante todo, su propia personalidad.

La vida es, antes que nada, *mi* vida.

De igual manera la vida social objetiva, cualquier vida objetiva, la vida del mundo todo es una especie de entrelazado de "mis vidas". Como discípulo de Bergson —una adhesión que nunca meditó definitivamente (aunque dueño de un formidable talento filosófico, Proust no es un filósofo)—, el autor ve la vida como un espléndido tapiz, tejido con vidas subjetivas que se combinan para formar un todo eterno y, tomado en general, armonioso. La existencia tiene para él un sabor algo leibniziano. Claro está que la conexión de Proust con Leibnitz es a través de Descartes y Pascal, pero esto importa poco o nada. Lo que aquí tenemos es el subjetivismo realista del siglo XVII; exquisito, sumamente racionalista y extremadamente sensual; una versión refinada de lo que hallamos en franceses de una era posterior; especialmente en Henri Bergson. Desde el principio mismo, Marcel Proust encara su búsqueda del tiempo perdido, no para recrear una época (esto es un objetivo secundario para él), sino a fin de revivir su vida en un nivel especialmente profundo; y al mismo tiempo, llevarse consigo al lector, por así decir; en consecuencia, para captar el sentido total de esta obra, adquiere suma importancia la cuestión del portador fundamental de todo el proceso; la cuestión de la personalidad y, en particular, de "mi personalidad".

Cabe señalar aquí y ahora que Proust, aunque como intelectual no era ajeno ni mucho menos a los problemas de la cognición, no hizo de ellos el objeto de su obra, dejándolos, en general, en segundo plano. El primero es ocupado por el *placer* que ofrece el acto creativo artístico; es decir, el placer de esta segunda experiencia de la vida, nueva y artísticamente reelaborada; y el placer de la obra misma que, a su vez, se emprende para resucitar el pasado en toda su frescura y plenitud, para interpretarlo estéticamente; un proceso de probar y verificar con la mente y los sentidos.

Por eso el aspecto favorito de Proust en sus maravillosos libros es una especie de cinematógrafo de sus propios recuerdos. Aquí Proust no tiene igual. Tendido en la cama, pluma en mano, se entrega a una especie de proceso cinematográfico creativo, que apela con igual vigor al ojo, el oído, el intelecto y las emociones. Representa el papel de él mismo y esta película, *Mi vida*, es producida con inaudita prodigalidad, hondura y amor. Los reproches que le son dirigidos incluso por críticos benevolentes —la lentitud, la abundancia en los detalles, la longitud a veces poco gállica de las frases, extendidas para incluir todo lo que necesita decirnos, etcétera—, todo esto fluye naturalmente de ese aspecto cinematográfico de su obra.

Es cierto que Proust maltrató un poco el idioma francés. Sus discípulos dan menos importancia al laconismo, la brillantez, la lógica. Pero su objetivo como escritor fue distinto y también, por consiguiente, su estilo. El estilo de Proust —con su consistencia nebulosa, coloidal, melosa, y su dulzura extraordinariamente aromática— es el único medio adecuado para quien desea inducir a decenas de miles de lectores a revivir con él entusiastamente su vida no especialmente significativa, reconociendo en ella alguna significación peculiar y entregándose a este prolongado placer con franco deleite.

1934

El hombre que pintó la felicidad (Contemplando las telas de Renoir)

No hace mucho tuve ocasión de pasar algunos días en París. Mi visita coincidió casualmente con una exposición de cuadros de uno de los más grandes impresionistas franceses, quizá el más grande: Renoir.

Este alcanzó una avanzada edad. Cerca de los setenta años, comenzó a sufrir de un terrible reumatismo en las manos, que se trasformaron gradualmente en algo parecido a ganchos o garras.

Todos los días, casi hasta el de su muerte, el famoso artista se sentaba ante su caballete, se acomodaba de modo que su mano izquierda pudiera guiar a la derecha, y decía:

— ¡Ah, no... no hay que dejar pasar un solo día sin trabajar!

— ¿Por qué es usted tan perseverante? — le preguntó una vez un admirador que lo visitaba.

Renoir, totalmente absorto en su tela, contestó:

— ¡Pero si no hay placer mayor!

Y agregó:

— Y además es un deber, en cierto modo.

En ese momento, el octogenario maestro miró sonriente a su interlocutor y continuó:

— Y si no se tienen placeres ni deberes, ¿para qué seguir viviendo?

No nos proponemos, por supuesto, enumerar aquí las obras maestras de Renoir, ni referimos al papel jugado por su escuela en la historia del arte, o al suyo en esa escuela. Aquí reclama nuestra atención otro interrogante: ¿qué buscaba exactamente Renoir en su arte, y qué procuraba lograr?

Aquí, sin embargo, debemos hacer una breve digresión.

No hace mucho aparecieron impresas las interesantísimas cartas de otro genio francés, Nicolas Poussin, líder de la escuela pictórica clásica francesa del siglo XVII.

Cómo podría esperarse de un gran artista en cuyo arte predo-

mina la mente, Poussin no sólo era un hombre de vigoroso intelecto, sino que compartía la convicción, general en su época, de que el intelecto era el factor primordial en la vida cultural.

“Pintar —sostiene Poussin— es, para el artista, ejercitarse constantemente en *ver* para luego enseñar a los demás a ver el mundo correctamente con ayuda de sus dibujos y cuadros.

“Pero —se apresura a agregar— sería totalmente erróneo pensar en *ver* como en un acto en el cual participan solamente los ojos. No se trata simplemente de distinguir colores y, gracias a ello, los perfiles de las cosas o de los sutiles ordenamientos de las distancias; o en general, de reproducir la naturaleza lo más exactamente posible. *Ver* debe significar asimilar un objeto dado en el propio mundo interior, como un bien o como un mal; como algo elevado, que es como debe ser, o por el contrario, como algo imperfecto, que aspira a la perfección, y así sucesivamente. Los seres vivientes y, en particular, las personas, revelan su carácter general y lo que sienten en ese momento particular, cuando se los ve.

“Pero, para el verdadero *vidente*, hasta los edificios o un conjunto de agua y plantas pueden expresar valores inequívocos: un orden sublime, austeridad, ternura, etcétera.”

Hace mucho que la psicología moderna encontró una expresión que indica “visión superficial” y “visión profunda”. Llama a la primera, *percepción*, el acto de advertir algo, y a la segunda, *apercepción*, una palabra para la cual el idioma ruso ofrece varias espléndidas alternativas, cuya belleza quedará clara para el lector si se detiene a pensar en ellas: expresiones tales como comprensión, asimilación, dominio del tema, etcétera.

Todas estas expresiones significan que un determinado objeto o sistema de objetos es absorbido, mediante cierto complejo esfuerzo, para convertirse en parte de la filosofía vital del artista.

Si en la obra de un verdadero artista aparecen ciertos elementos del mundo exterior observados por él, quiere decir que los ha asimilado; en el cuadro o en el relato aparecen como parte del *mundo* propio del autor.

Para que tenga lugar este proceso de asimilación, son esenciales tres elementos: el sujeto, su *mundo* —es decir, el deter-

minante de todo sentir e interpretación del mundo que constituyan su filosofía personal—, y el objeto, que existe por derecho propio antes de la asimilación. Tenemos aquí un caso especialmente obvio del principio de autodeterminación de clase actuando en el artista, ya que, en último análisis, la apercepción es simplemente la asimilación de un objeto por una clase o grupo social por intermedio del artista.

Ahora que Poussin, austero y sagaz a un tiempo, nos ha ayudado a encontrar la respuesta para nuestro interrogante general, tratemos de averiguar la respuesta personal de Renoir a la pregunta: ¿Qué busco para mí y para los demás en mi pintura? —

II

Después de la gran revolución burguesa en Francia, la alta y mediana burguesía pasó a ser clase gobernante. La pequeña burguesía, pese a haber jugado un papel muy activo durante la revolución, fue relegada a segundo plano.

La parte gobernante de la burguesía, que se había hecho colectivamente defensora del principio del “justo medio”, adhirió a este principio también en el arte. Su arte fue académico, a menudo derivado de la antigüedad, a menudo del Renacimiento. Era, en general, un arte honesto, concienzudo, a veces aún más (Ingres), pero profundamente estable y conservador.

Como en otras esferas del arte, la pequeña burguesía opuso a esta estabilidad el principio del romanticismo; bajo la conducción de varios exponentes destacados de esta escuela, de los cuales el más grande fue Delacroix.

Toda la modalidad de la escuela pictórica romántica, especialmente su utilización del color, se distinguió por su nerviosismo y brillantez; y en virtud de su misma intensidad, tendió más a contrastar con la realidad que a aprender de ella. En el sentido ideológico, los románticos casi nunca fueron más allá de oponer a lo mundano diversos aspectos del exotismo.

Entre tanto, el capitalismo avanzaba con paso férreo. Acrecentaba constantemente la importancia de la ciencia en la vida cotidiana. Creaba un vasto grupo integrado por los portadores del conocimiento científico; la intelectualidad técnica. Esta se consideraba, en parte, como aprendiz de la burguesía, y como

siempre ocurre en tales casos, se dividió en grupos que iban desde los servilmente sumisos hasta los indignados y explícitamente insatisfechos, aunque estos últimos no veían cómo librarse de su "cruel capataz".

Todos estos estados de ánimo hallaron expresión en el arte realista en su conjunto, incluyendo la pintura, cuyo más alto representante fue el "comunero sin partido" Courbet.

Llevamos aquí nuestra breve reseña del desarrollo del arte pequeño burgués del siglo XIX en Francia hasta el momento que nos interesa en particular: el momento relacionado con Renoir.

El mismo término *realismo* adquirió una interpretación dual.

La primera decía: "La realidad es un objeto que observo".

Esta definición es correcta, materialista; sin embargo, los exponentes del llamado arte realista de las últimas décadas del siglo XIX (incluso Courbet) tenían su propia comprensión convencionalizada de esta realidad. La veían como estaban habituados a verla desde hacía mucho, y la retrataban como estaban acostumbrados a retratarla, de modo que el resultado era una especie de "realismo ingenuo" sobre la base de convenciones de estudio.

Bajo la influencia de la intelectualidad técnica, cada vez más numerosa, los artistas comenzaron a introducir en sus métodos de observación elementos de "experimentación científica". Comenzó a ocupar un sitio de honor la segunda definición de la realidad: "La realidad es el resultado de mi observación".

Esta definición —ya no materialista, sino positivista— podía conciliarse con el materialismo solamente si se daba la siguiente interpretación: un retrato verdadero, socialmente válido de la realidad (como el que buscaba Poussin, según hemos visto, en el siglo XVII) es resultado de la observación atenta y concienzuda de la realidad.

Sin embargo, la intelectualidad francesa del siglo XIX —representada por los líderes de su vanguardia artística (Manet y Monet)— no se interesaba especialmente por la realidad material ni por la posibilidad de organizar las fuerzas sociales a través de sus cuadros. Estos artistas se consideraban hijos de la ciencia, con la misión de liberar al arte de la tiranía del estudio, y deseosos de mostrar las cosas exactamente como las veían: al

aire libre, con diversas luces, etcétera. Por eso su movimiento recibió un nombre de resonancias tan subjetivas como el de *impresionismo*.

Llegamos entonces de nuevo a Renoir.

Renoir fue impresionista. El impresionismo lo ayudó mucho, echándolo del oscuro estudio. Le abrió los ojos a la belleza inmediata, pintoresca y sensual de la luz solar. Le enseñó todo el lujo escondido del color en sombras que antes se manifestaban simplemente como pardas o grises. Reveló a su ojo talentoso y sensible todas las vibraciones de luz y color en la superficie de los objetos y en el espacio entre ellos. Le dio la posibilidad de admirar, y de ayudar a otros a admirar, el rico, generoso, cautivante, jubiloso juego de los colores.

El impresionista Renoir fue, ante todo, un artista enamorado de innumerables matices de color, de tono, para los cuales el mundo de los objetos servía, por así decir, como mero almacén.

El mundo de los objetos en sí interesaba menos a nuestro artista. No parecían tenerse en cuenta el espacio, la estructura, la belleza y pureza de líneas y, con ellos, todo intento de interpretar lo que pasaba en el tiempo y el espacio. Se consideraba que al artista no correspondía esto, sino absorber con deleite la danza de los colores, las canciones de la luz y el profundo acompañamiento de la sombra.

Esto, claro está, no era un simple caleidoscopio; era todo un mundo. Los cuadros de Renoir muestran paisajes, flores, niños, mujeres, grupos grandes y pequeños de gente. Pero todos son mostrados como fuegos artificiales de notable elegancia y variedad de color.

Renoir es demasiado grande para caber en el impresionismo: es uno de los grandes maestros de la pintura humanista. El mismo lo subrayaba sin rodeos, y no era casual que le gustara oír mencionar su nombre junto al grande y triunfante de Tiziano Vecellio di Cadorna, uno de los titanes del Renacimiento.

No es aquí el lugar para entrar en una comparación detallada entre Renoir y Ticiano. Una vez dijo Goethe, en un contexto similar: "Poner a mis jóvenes contemporáneos en el ámbito teatral (se refería a Tieck y Kleist) a la par mía, es tan ridículo como ponerme a mí a la par de Shakespeare". Sin embargo, algo hay en común entre un aspecto muy importante del arte casi sobrehumano.

no de Ticiano y el arte radiante, cálido, acariciador de Renoir.

Como es sabido, Claude Monet hizo innúmeros estudios de un solo objeto particular, por ejemplo una parva, captándola de mañana, a mediodía, al anochecer, bajo la luz de la luna, bajo la lluvia, etc. Sería justo presumir que estos ejercicios de Monet, de tipo japoñés, producirían una especie de catálogo científico en color al respecto de esa famosa parva. Lo que produjeron, en realidad, son pequeños poemas. La parva se alza en majestuoso orgullo, se hunde en sentimental ensueño, en melancolía, etcétera.

Fue en esa época cuando los alemanes, en su intento de describir los paisajes impresionistas, cada vez más numerosos, comenzaron a mostrar especial afición por el término *Stimmungslansschaft*, es decir, "paisaje de estado de ánimo".

Pero ¿qué es exactamente el "estado de ánimo"?

Es esa música psicológica que parece surgir del paisaje, pero que de hecho el artista mismo ha puesto en él, tomándola de la abundancia de su propio lirismo, de su propia experiencia.

Aquí el pintor paisajista pasa naturalmente a ocupar la función del poeta.

Renoir fue un artesano de inmenso poderío. Pocos hubo que lo igualaran en dibujo durante su vida. La agudeza de su visión, la riqueza y elegancia de sus retratos, la inagotable animación de los ojos, labios y rostros en sus cuadros, su infalible buen gusto, la levedad de su toque, todo esto lo sitúa en primerísima fila entre los artistas del siglo pasado. Con todo, es precisamente en su capacidad de evocar un "estado de ánimo" donde lo sentimos más significativo, más irresistible, más cautivante.

Los mejores impresionistas no fueron, como ya dije, representantes de la parte dominante de la burguesía. La mayoría de ellos sentía inmensa aversión hacia dicha clase dominante: odiaban y despreciaban sus gustos, y a los artistas que se sometían a ellos.

Sus talentos y sus formas de vida se habían formado en una época en que vivían en buhardillas, discutían como posesos en sucios restaurantes y cafés, soñaban y trabajaban como demonios y no vendían nada. Muchos murieron. Algunos fueron recompensados por la fama póstuma. Otros lograron éxito y fama pero, en su arte, permanecieron fieles a los principios elaborados en su hambrienta juventud.

Uno de esos fue Renoir.

Mientras que los demás impresionistas, en especial los más cercanos a él, dieron casi mayor importancia al "estado de ánimo" (a la *poesía* en pintura) que al oficio concreto, Renoir se caracterizó por una excepcional constancia emocional; a decir verdad, su estado de ánimo era siempre el mismo, aunque excepcionalmente rico y variado en sí mismo. Este estado de ánimo era... la felicidad.

En una época podía verse a un joven, que a menudo cargaba las incómodas herramientas del oficio de pintor, vagando por París: paseándose por sus verdes y hermosos suburbios, alrededor de sus edificios y junto a sus ríos, mezclándose con la multitud, con todo tipo concebible de parisién que se pueda encontrar en la calle, hasta los más pobres. De cabello rojizo y grandes ojos azul-grises, casi siempre un poco hambriento y, durante muy largos años, muy mal vestido, caminaba como quien ha sido invitado a una feria fantástica. El sol le jugaba tretas tan inesperadas, que él reía, a veces silenciosa y conspirativamente, a veces de modo triunfal, sonoro. El cielo casi nunca era igual. Sin embargo, pensándolo bien, era siempre bello; y esa eterna bendición que nunca podrá agradecerse lo suficiente — *ilaluz!* — se filtraba por las misteriosas exhalaciones del aire hasta la tierra, iluminando seres vivientes y objetos inanimados.

Y aquí comenzaba el nuevo espectáculo.

¡Qué feria de diversiones! ¡Qué mercado de maravillas!

Los ojos persistentes y penetrantes de Renoir se afanaban, como hábiles dedos, por desenredar los nudos enormes, calientes, llameantes del claroscuro. Entonces, de pronto, como convertido en piedra, se detenía a contemplar absorto a una muchacha que pasaba. Sí, sí, todo en ella lo asombraba: el andar, los jóvenes pechos, el rostro bondadoso, gatuno. ¡El es joven, *parbleu!* ¿No sería un deleite atraerla a su pobre buhardilla de soltero? Pero entonces habría empezado por abrir la ventana y sentarla junto a ella; y después, observar cómo penetraba la luz del mundo en sus grandes ojos luminosos, y cómo se transformaba en una promesa de felicidad; y por qué esa promesa se reflejaba en esos labios suaves, húmedos, rojos, y en el plateado vello de sus mejillas.

Reanudando su marcha, dijo pensativo y en voz alta: "¡Qué festivos resplandores pondría a bailar alrededor de tu bonda-

doso rostro de gatito! ”. Como en ese mismo instante dio un doloroso golpe en la rodilla a una obesa señora con su caja de pinturas, no fue del todo injustificado que ésta le gritara: “ *!Les peintres sont toujours fous!* ” (Los pintores son siempre locos).

La felicidad del mundo se presentaba a Renoir en su forma más pura y triunfante, en los niños. Es uno de los más grandes pintores —o poetas— de la infancia.

Pues sí, hay mucha felicidad dispersa en la naturaleza. Pero ¿y la desdicha? ¿Las injusticias? Y ¿qué hacer para combatir todo esto?

Aquí, sin embargo, Renoir calla. Inútil esperar algo de él al respecto.

No; no es un artista burgués, pero tampoco un revolucionario. Es un hombre ávido de felicidad, que la encontró en abundancia. Es un hombre que la pintó en abundancia. Es un hombre que la dio a otros en abundancia, distribuyéndola en una alegre moneda especial, que sólo el más grosero patán puede creer falsa.

En su arte casi sobrehumano, Ticiano también reflejó y creó mucha felicidad. Pero también puede mostrar al terrible Caín asesinando a Abel, y retratar hombres y mujeres de ojos rapaces, despiadados y astutos como panteras negras.

También Renoir fue creador de todo un mundo, pero este mundo es mucho más limitado. Sus mujeres son seres insólitamente dulces, cálidas y cordiales; pero casi nunca, pese a toda su cautivante frescura e irresistible atractivo, tienen alguna pretensión intelectual. El mundo de Renoir contiene muchos niños; son inolvidables, y en ellos se puede hallar alivio en momentos de tristeza. Sus muchedumbres son libres, alegres y festivas. Su tierra es una belleza regocijándose bajo un cielo sonriente. Por ello se le debe agradecimiento. No debemos olvidar cuántas cosas buenas nos ha concedido el destino, o —por lo menos— qué felices podríamos ser.

Si se le pide eso a Renoir, él la dará. Si se le pide una gran habilidad profesional, él la dará. Si se le pide la diaphanidad espiritual de un hombre casi santo, él la dará.

¿No basta con eso?

George Bernard Shaw

Todos celebramos en George Bernard Shaw a uno de los más brillantes maestros del ingenio en la historia del arte.

Quien lee a Shaw se divierte, se sorprende constantemente riendo o sonriendo. Pero, al mismo tiempo, se horroriza. Bien puede horrorizarse un lector que reciba las risueñas flechas de Shaw; también el lector receptivo queda atónito cuando Shaw desenmascara la lúgubre esencia de la realidad capitalista.

Shaw tuvo un maravilloso antecesor, un genio potente y triste, cuyo humor alcanzó las mismas alturas, pero era de tinte más sombrío. Fue un maestro del ingenio como Shaw, aunque las circunstancias y la época en que vivió lo hicieron más morboso. Se trata del gran satírico Jonathan Swift.

Swift sabía reír de modo alegre, grácil, triunfante. Su *Viajes de Gulliver* es desde hace mucho un favorito de los niños tanto burgueses como proletarios; sin embargo, ese mismísimo Jonathan Swift propuso, con humor aterrador, que la burguesía inglesa consumiera a los bebés engendrados en tan gran cantidad por las familias pobres inglesas, y sugirió modos de salar y curar su carne y de preparar sabrosos platos, a fin de convertir la desgracia de la superpoblación en una fuente de aprovisionamiento.

Si comparamos la risa de Swift con la de Shaw, llegaremos a conclusiones muy interesantes. En general, ríe quien se siente victorioso. La risa fisiológica es la liberación de tensiones psicológicas y fisiológicas cuando comprobamos que un problema aparentemente insuperable puede resolverse con facilidad. Cuando reímos, reflejamos la actividad nerviosa del cerebro; la convertimos en movimientos de nuestra cara y músculos, aflojando así nuestro control.

La risa es un magnífico ejemplo de *desmovilización* corporal; cuando de pronto la *movilización* resulta innecesaria, estallamos en risa jubilosa. La risa es victoria.

Pero sabemos que la risa no siempre viene desde arriba, de las cumbres de la victoria, para desplomarse sobre la cabeza de un enemigo vencido. Puede venir desde abajo, apuntando contra los países dominantes, la clase dominante, el poder dominante.

Pero si la risa es un estandarte de victoria, ¿cómo puede surgir de clases y grupos aún oprimidos?

En la literatura rusa hay un gran satírico, que puede situarse con justicia junto a Swift y Shaw: Saltikov-Schedrin. Este es un escritor insólitamente alegre. Leyendo sus obras, reirán ustedes sin cesar; pero, como en Swift, habrá nubes que amenazan el reluciente sol de su risa. Encontrarán una terrible combinación de risa y furor, odio, abominación, llamados a la acción; lo verán cercano a las lágrimas e intuirán que al reír, tiene un nudo en la garganta. ¿Cómo es posible semejante mezcla? Esa risa se oye cuando el individuo oprimido ha vencido hace mucho, moral e intelectualmente, a sus opresores; cuando los considera tontos; cuando desprecia sus principios; cuando la moralidad de la clase dominante ya no es, para él, sino un conglomerado de absurdos; cuando considera a su propia clase como una generación de gigantes comparados con los liliputienses (cuando sabe que el rayo caerá sobre los condenados); pero cuando se sabe aún políticamente débil, cuando no tiene todavía madurez suficiente para llevar a cabo la inminente transformación económica, entonces experimentará esta terrible ebullición.

Si comparamos a Shaw con nuestro triste y alegre Saltikov-Schedrin, o con Swift, satírico del siglo XVIII, comprobaremos que Shaw es mucho más alegre que ellos. Shaw intuye la cercanía de la victoria, confía en que el absurdo del sistema burgués no puede durar mucho. Puede incluso reír con ligereza. Dedicar más tiempo a reír airosamente, burlándose de sus enemigos, mientras que sus antecesores Swift y Saltikov-Schedrin se lanzaron contra sus enemigos con un desprecio que era casi tortura.

Un talentoso periodista norteamericano que visitó a Lenin escribió luego un interesante relato de la entrevista. Dice en parte: "Cuando hablé con Lenin, me sorprendió mucho verlo reír continuamente, reír irónica y alegremente. Esto me extrañó. ¿Por qué sonreía y bromeaba este hombre, cuyo país sufría de hambre (como ocurría en ese momento), que estaba rodeado

de enemigos y en una situación que bien podía parecer desesperada? Comprendí que ésta era risa marxista, la risa de quien está convencido de que las leyes sociales de la naturaleza le acarrearían la victoria; era una risa propia de quienes toleran bondadosamente a niños que no han percibido aún la significación de fenómenos que son muy claros para los adultos”.

En las obras de Shaw hallamos algo semejante a la risa victoriosa de Lenin. Sin embargo, no debemos pasar por alto su veneno. Shaw ríe, pero sabe muy bien que no todo es divertido, ni mucho menos; ríe para quemar las flaquezas humanas con su risa. Ríe ácida, astuta, irónica, sarcásticamente. Estos no son inocentes capullos de humor. Shaw utiliza un arma sutil y magnífica del nuevo mundo contra el viejo.

Durante su estadía en la URSS, Shaw se presentó como veterano revolucionario. Fue él quien escribió *Catecismo de un rebelde*, lleno de ataques intencionados, insólitamente penetrantes y directos contra nuestros enemigos. Algunos de esos aforismos fueron publicados hace poco en *Literaturnaya Gazeta*, y cualquiera puede ver qué verdaderamente revolucionario es su espíritu. No obstante, la principal obra satírica y revolucionaria de Shaw está en sus piezas teatrales.

Shaw escribió numerosas piezas teatrales, muchos artículos y abundantes aforismos, todo lo cual le da derecho a la atención de nuestros contemporáneos y a una larga vida en la literatura del futuro.

George Bernard Shaw tiene setenta y cinco años; está entrando en el último período de su vida en una época en que el capitalismo, al que tanto aborreció y censuró, inicia su etapa final. Nunca como hoy han sido sacudidos los cimientos mismos de la sociedad capitalista. Sus muros tambalean, torcidos y agrietados.

Cuando los partidarios del viejo mundo deben temblar, porque ha llegado el Juicio Final para los pecados y crímenes del capitalismo, George Bernard Shaw considera natural que una persona inteligente y culta sea socialista; y que quien no sea socialista, por más inteligente y culto que sea, es un ser extraño.

No obstante, una cosa es *ser* socialista por convicción y otra muy distinta es *contribuir* activamente al advenimiento del socialismo. La destrucción del mundo capitalista no es, por sí

sola, socialismo. El mundo capitalista podría haberse derrumbado sin dejar heredero. En un discurso en honor de Lenin, que Shaw pronunció para una película sonora en Leningrado, dijo que varias civilizaciones se habían disgregado sin que nadie las salvara, pero ahora la senda de Lenin promete salvación y una transición hacia formas más elevadas.

He aquí que un escritor de setenta y cinco años, que ha visto peligrosos baches en el camino por donde transita, se pregunta: ¿No hay algo positivo que pueda sustituir al viejo mundo que cae? Y vuelve la mirada hacia el Este; viene a nosotros, porque busca aquí ese cambio. Por eso, las palabras de Shaw suenan tan solemnes cuando dice que si el gran experimento socialista de la URSS resultara inútil o dudoso, tendría que dejar este mundo con pena. Shaw puede confiar en que la humanidad es joven y el futuro se abre ante ella.

1931

Notas

¹ En 1932, el productor soviético Nikolai Akimov presentó *Hamlet* en el teatro Vajtangov, en Moscú. Primera producción independiente de Akimov, de índole experimental. (Compilador).

² Este es el mito del dios griego de la luz, Apolo Febo, que lanzó una flecha a la serpiente Pitón, un monstruo espantoso que simbolizaba la oscuridad y la noche. (Nota del autor).

³ Conservadores y liberales, aproximadamente. (Nota del traductor).

⁴ En realidad, el libro de Swift debió llamarse *Un cuento-tonel*; un cuento lanzado como un tonel para distraer a la "ballena", es decir, para desviar las fuentes revolucionarias de atacar al gobierno. (Nota del autor).

⁵ Depresión. (Nota del traductor al inglés).

⁶ *Poesía y verdad*. (Nota del traductor).



Composición tipográfica en frío
y películas — CENTROGRAF
Riobamba 436 - Piso 8 - Of. 16

Esta primera edición en español, de
3.000 ejemplares, se terminó de impri-
mir el 30 de diciembre de 1974 en
los talleres gráficos NATIONAL GRAF,
Muñiz 751 — Buenos Aires — Argentina

